

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	H6.1.1/ 7cld25
总登记号	18634

目 次

一、初期教育中的节奏问题	1
二、用脚打拍子	3
三、用节拍机学习	4
四、主动的节奏与附和的节奏	6
五、节奏的统一	10
六、音值的关系和变化	18
七、音的各种时值和时值的变化	22
八、节拍-节奏的加快和减慢	57
九、重音及其力度	64
一〇、不正规的重音	80
一一、重音运用方面的各种争执之点	87
一二、几种主要的单式节拍和复式节拍	92
一三、动机、动机的范围,重音的力度	97
一四、节拍-节奏的错误和歪曲	109
一五、节线的移置(节拍的变化)	124
一六、弱起小节	152
一七、附点音符	159
一八、节奏和小节的大小	170
一九、演奏中节奏的不均匀	171
二〇、休止	184

二一、句逗	194
二二、教室中的节奏学习	197
二三、独奏声部与伴奏	200
二四、速度与节奏	219
二五、速度的变换	225
二六、节奏与力度	229
二七、节奏和弓法	233
二八、节奏学习	239
二九、颤音和节奏	241
三〇、切分音	245
三一、混合的节拍-节奏	257
三二、各种“自由的”节拍-节奏组合	278
三三、节线的省略	286
三四、速度的变化	291
附录一	302
附录二	330
附录三	336

一 初期教育中的節奏問題

對於培養節奏感這一問題，我們必須加以密切注意；因為教育初期的節奏上的錯誤和缺陷變成根深蒂固的不注意節奏和歪曲節奏的習慣以後，就必須花費很多精力和時間才能改掉。

這些錯誤可能由於學生對學習不夠專心，缺少鑽研精神，也可能由於初期教育中教師的疏忽大意而形成。

事實上，在教學實踐中，教師往往破壞了學生對各種速度的正確概念以及對樂句的節拍結構的正確理解，而自己還不觉察。

有些教師常常錯誤地把某些樂曲選作初級教材，讓學生將速度放得很慢來練習，例如把史拉迪克的《練習》第一冊中用十六分音符寫的練習讓學生用四分音符來演奏。在這種積重難返的習慣影響之下，學生對節拍和節奏的本質產生了不正確的看法。

這樣把速度減慢四倍的害處很大；會養成學生不注意樂曲的真正的速度的習慣，以致後來不願按照樂譜上所指示的時值準確地演奏，而這些時值却正是音樂進行的本質。

在演奏家理解和表現節奏的過程中，他會遭遇到許多技術上的困

难；只有逐步克服了这些节奏上的困难以后，他才能在演奏中表现出生动的节奏。

鉴于这一情况，初期教育中那种虽然常用但未必正确的教学法都必须加以适当的修正，因为它对一个缺乏充分的必要修养的学生提出他所不能胜任的要求，就是说，要求他同时完成各种各样的有关姿势、音的奏法、读谱、手的配合动作以及其他演奏细节等的复杂任务。

要一下子掌握这许多东西是不可能的。至于把这些技巧整理得井井有条，把它们相互联系起来，并且保持平衡，一言以蔽之，使它们内外统一，这更不是一件简单的事情；只有节奏才能将所有这些东西组织和统一起来。

要获得良好而巩固的效果，必须采用一个最为正确可靠的方法，一个至今尚未失去其教育意义的方法——在开始用小提琴练习以前，先作视唱练习，而在视唱练习时，一定要打拍子计算音的时值和组合，打好基本节奏训练的基础；以后用小提琴练习时，也可运用上述方法计时。通过这种方法而掌握的节奏，对于整理和彙集有关乐曲内容以及演奏的各种各样的零星问题，都有很大的帮助。

在初期教育中，教师不应强迫学生学习不必要的繁复的技巧；他应该让学生有更多的时间悉心研究节奏的特性，因为只有在掌握了节奏以后，才有可能扩展他以后的学习范围。因此，教师可以先令学生在空弦上练习基本的节拍及其最简单的变化，待熟悉了节拍的特性以后再练习片段的旋律。

在教授基本乐课时，即第一次教学生认识各种音名、音准、特别是音值的时候，有一点极为重要：讲解的方式必须能引起儿童的兴趣。教师的讲解必须清楚生动，因为“儿童的思想活动……主要是以他所看见的东西为依据的。”（切普洛夫）

教师可以采用举例说明的方法，例如将一个完整的苹果比作全音符，将半个苹果比作二分音符，再将半个苹果对切成二，比作四分音符。通过这个实际例子，儿童可以更清楚地了解并掌握整体与部分，以及部分与部分之间的关系。

总之，任何东西，只要能吸引儿童的注意，都可以用作直观教法的实例。

二 用脚打拍子

这一辅助方法在初期教育中通常都是在教师的影响之下加以采用的。它是在不得已的情况下暂时借用的一种辅助方法；只有在分析新的乐曲，学习新的技巧、或练习一首已经基本上熟谙的乐曲（即通过视唱而对乐曲中的音程、速度以及音的时值已有明确的概念）时，才能偶然借助于这种方法。

经常用脚打拍子的习惯是非常有害的。这种方法不能培养儿童对于内在节奏的活的感觉；这种内在节奏和节拍机所打出来的节奏完全不同。有些学生常犯速度分歧的毛病，例如，用脚打的是一种拍子，而身体摇摆的速度与脚的动作并不一致，至于内在的节奏感和出声数出的拍子，更是另一回事，既不符合于实际发出的音响，也不符合他在乐器上奏出这段音乐时的身体动作。

用脚打拍子只是在练习不同技巧的同时配合和平衡时加以采用的一种辅助方法。

有时，教师为了使学​​生熟谙某一种新的技巧而不得不采用这一方法，但他必须及时予以纠正，严禁学生滥用此法。教师对这一点通常是不够注意的；其实在使用其他各种所谓“暂用”方法（例如在换把位时大

。拇指向后張开等)时,教師們都應該注意这一点。

在参加合奏时,用脚打拍子是一个不能容忍的惡习。假使参与合奏者的身体都按着节奏来回搖晃,那末一定是每个人坚持自己的速度,踏脚的声音越来越响,最后整个合奏的节奏听起来七零八落,杂乱无章。

三 用节拍机学习

学习音乐时对于节拍机这一輔助工具的采用,教師們的意見不一;有些人贊同,也有些人反对。至于学生,則絕大部分是坚决反对这一个“沒有灵魂”的机器的;而且据他們說,节拍机打出来的拍子“并不准确”。事实上,这种反感正是由于节拍机“客觀而公正地”批判了这些人的不正确的节奏而引起的。

节拍机最适当的用途是:核对所奏出的一首乐曲或一个乐章的速度是否正确。

节拍机不宜長期使用,更不宜經常使用。經常用节拍机計时会使学生丧失必要的自发和独立的节奏感,減低学生在演奏中的意志的作用。

有了节拍机的帮助,我們可以非常清楚而精确地核对出学生演奏正在学习的那一段音乐或整个音乐片段时所用的节奏是否稳定,有无錯誤。通常在比較容易的地方,学生会不自觉地拉得快些(这种趋于拉快的傾向必須加以“抑制”);而在某些技巧尚未熟习的地方就有拉慢的傾向。在这种地方往往有些东西在学生看来是微不足道的(如換弦、跳把位等),但正是这些东西阻碍了他的演奏,使他不能很流暢地奏出乐曲。

节拍机的主要用途是确定速度;而节奏和速度是分不开的,速度决定整篇乐曲中进行的快慢。

有些学生“不会”按照节拍机打出的拍子拉奏，奏出的速度及手的动作、手指的动作跟节拍机摆桿的摆动無論如何配合不起来。其原因多半是由于学生在着手拉奏之前，沒有好好地集中注意倾听节拍机的摆声，不事先默数一下节拍机的拍子，而自顧自地拉將起来，根本不理睬节拍机打出来的拍子；这样便产生了速度上的分歧現象。因此，学生首先應該“客觀地”倾听节拍机的摆声，然后將自己所理会的演奏速度与节拍机的摇摆速度核对一下；这样倾听和演奏輪流地重复数次，对学生有很大的帮助，能使演奏的速度均匀、准确和稳定。

但是我們必須記住，用节拍机計时決不應該影响学生对节奏的自发性。

有些乐曲和練習曲都注明速度，即主要的节奏單位(四分音符、八分音符、二分音符等)的进行速度，相当于节拍机的滑錘置于譜上所标明的数字上时，其摆桿摆动一次所需的时间。这些数字通常由作曲者規定(例如柴科夫斯基、格拉祖諾夫的协奏曲，塔涅耶夫的組曲以及其他許多乐曲)，有时由乐曲的編纂者規定(例如巴赫为小提琴独奏而写的奏鳴曲和組曲，在《D小調組曲》中，編纂者胡拜規定《阿列曼德舞曲》♩ = 72，《庫蘭特舞曲》♩ = 100，《薩拉班德舞曲》♩ = 69，《吉格舞曲》♩ = 80，《恰空舞曲》♩ = 63)。

但不可能永远絲毫不爽地按照这些指示来演奏。因为这些指示的准确性通常是相对的。在近年来出版的乐譜中，“唯一可能”的速度已經沒有了，代之以两个数字(最高和最低的)划出的一个范围，例如 M.M. ♩ = 約112—116；換言之，可以自由選擇上述两个摆桿摆动数之間的任一数字。这或者就等于說，演奏者可以在这两个极限速度中間，任选其中一个速度；或者就是說，速度可以略有变动，只要不超出最高和最低

的这两个极限。①

甚至作曲者本人对自己的作品的体会也未必每一次都绝对精确地相同,每一次演奏自己的作品时也未必都用绝对一样的速度。

在同一天里,我們的脈博也可能随着具体情况而变化。

在参加会考演出时,教师对自己的学生的演奏所起的反应足以証明我們对节奏的感觉是变动不拘的。这时,教师已无干涉或提示学生的可能,他往往就觉得学生調弦的时间太長,学生在“拖拉”,“拉得太慢了”,或者“太快了”。教师的反应我們可以从他的紧张的外表以及想“推动”或“阻止”学生的各种无能为力的企图中看出来。

演奏速度可以随演奏者对乐曲的理解、看法、解釋和其他的一般情况而各异;只要速度(进行的快慢)与音响、内容、表情配合得恰当而真切,那就誰也不会追查你所用的速度是否与乐曲开端处所标的指示相符合。阿薩菲耶夫引述李姆斯基-柯薩科夫的話如下:“……节拍机的指示,我只是为那些沒有音乐气质的指揮而加的;要是不加这些指示的話,天曉得他們会搞出什么名堂来!一个真正有音乐才能的指揮根本不需要什么节拍机, he 可以从音乐本身找出恰当的速度来。”

四 主动的节奏与附和的节奏

音乐节奏的訓練應該一方面发展和巩固学生的自发的节奏感和节奏表現,即使学生能主动地領導別人,使別人从屬於它的节奏,另一方面培养以別人的意志为依归的节奏感。后者是参加重奏,特別是参加四

① 有时我們会看到很奇怪的速度記号:如貝多芬第十首四重奏的第三乐章在 萊比錫爱林堡出版的总譜中,节拍机的速度記号为 $\text{♩} = 100$, 下面的 *Più presto quasi prestissimo* 仍旧用同一記号 $\text{♩} = 100$, 与实际速度的加快不相符合。——原注

重奏演出时的一个必不可少的条件，因为四重奏中的每一个演奏者都有可能轮到演奏主题，在这种时候，这一个演奏者就成为重奏中的主体，但当主要乐思转而由另一个乐器奏出时，他就必须服从那一个乐器所用的节奏。这一点不仅在节奏上如此，在音响和力度的平衡上也是如此。

关于主动的节奏，我们可以举瑞特松的咏叹调为例，这里引的是比较最接近原作的一个改编曲，其中保持了对话的形式：

1

Adagio

小提琴 *P dolce*

钢琴 *p*

在上述情形下，小提琴应该准确而流畅地奏出旋律，不必等待伴奏的“帮助”和襯托，也不要支持重音加以不必要的强调。（小提琴与钢琴谱中的）四分音符的匀整的交替出现是解决基本节拍和节奏问题的一个最好的方法。

威柏为大提琴和钢琴而写的奏鸣曲（这里举的是小提琴改编曲）中

的变奏曲可以用作附和节奏的例子：

2 **Agitato**

小提琴

钢琴

將下面引自柴科夫斯基协奏曲第一乐章的两个例子作一比較，主动节奏在哪一声部便显而易見了。

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章

3



4

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章



这两种节奏，无论是主动的或是附和的，都必须在学习初期便加以训练。演奏者在参加重奏，甚至在独奏时，必须能及时掌握不同节奏形式中的节奏原理，这是演奏者的分内之事。同时，演奏者还必须具备分析乐曲内容和乐曲结构的能力，方能分辨出乐曲中的主要的和次要的组成部分。

这些技巧在演奏复调音乐的作品时尤其重要，可惜小提琴用的复调乐曲，比钢琴的要少得多。

要弥补这一缺陷，教师可以稍稍花些功夫，选择一些适当的钢琴曲，用最适当的调子将他们改编成两个小提琴，或小提琴与大提琴的合

奏曲(例如巴赫的《創意曲》),这样可以使我們的有限的教材稍为丰富一些,并且可以使学生对优秀的作品(艺术乐曲和教学用乐曲)的节奏和力度具有敏銳的感觉。

在調整各个合奏声部之間的节奏上的平衡时,必須注意到各个声部进行之間的相互关系;节奏的稳定与变化就是由这些东西来决定的。

五 节奏的統一

我們通常將一个假定的單位用作整篇乐曲进行的基础(例如最常用的节拍机的标記是四分音符,写作 $\text{J} =$)。

这些四分音符(或其他單位——八分音符,二分音符,以及其他假定的时值)在小节中的每一次出現都必須保持均等而稳定不变的时值,注有 *ritardando* (渐慢)、*accelerando* (渐快)等記号的地方当然不在此例。

基本节奏單位有时分成几个較小的时值,使音乐的律动加快或減慢.这些短小的时值構成各种形式的音組,这些音組絕對不應該破坏乐曲的基本速度;而基本速度是統一各种音組的基础.不論哪一种音組出現时,基本节奏單位必須稳定不变。

个别的演奏者,特別是在重奏中,时常有破坏节奏統一的情形。

不确当地破坏节奏統一(表現在基本节奏單位的不稳定和多变化上)的一个最典型的例子可以說是維瓦尔迪为小提琴与鋼琴而写的《慢板》。^①在这一首乐曲中,由于旋律的发展以及其中采用的較小的节奏單位,节拍和节奏递次加快(八分音符轉为十六分音符,十六分音符再

① 这一首被認為是維瓦尔迪所寫的乐曲,在馬采洛的《C小調双簧管協奏曲》里被采用作为一个組成部分,用弦乐四重奏和鋼琴作伴奏,系理查·拉烏希曼所改編。——原注

按次轉为三十二分音符),引起演奏速度的显著減慢,說得更正确些,比鋼琴譜中的基本單位(八分音符)的原有速度大为減慢:

5 Adagio 維瓦爾迪

Violin (小提琴) part: *p*

Piano (鋼琴) part: *pp*

Cello/Double Bass (大提琴/低音提琴) part: *p*

在这种情形下,首先必須从每一个八分音符上的最小时值的音的律动出发,在上述例子中便是从三十二分音符的律动出发,从而推衍出

八分音符的律动；然后把八分音符的律动用作整篇乐曲的速度基础。这样，乐曲的速度事先既經明确，就不致显得变化突兀；既不致引起惶惶失措的情形，也不会損害应有的表情。

关于注意內在节奏统一的必要性，贝多芬为小提琴与乐队写的协奏曲是一个最明显、最能令人信服的例子。在这篇协奏曲的第一小节中，作曲者就用定音鼓规定了四分音符的律动，定音鼓的鼓声，作为独特的节奏主题，对小提琴独奏者来说，在整个乐章中起支持和指导的作用。

遵守节奏的统一并不等于说，在某些个别地方，特别是在第一乐章的展开部与结尾部分，速度也绝对不可以有所变化；但这些变化必须与原来的速度相称，必须是出諸艺术要求的变动，而不破坏乐曲的风格。

可是，小提琴的第一次出现往往与乐队的第一次全奏(Tutti)不相连贯，并与原来的速度有些脱节。在第一次全奏结束处，特别在用钢琴伴奏来演出这一协奏曲时，在小提琴进入之前和 *ff* 后面“渐弱”同时，我们往往可以用夸张的“渐慢”；后面小提琴连续奏出以八度向上进行的属七和弦时，必须回复到原来的速度。

6

贝多芬：《协奏曲》第一乐章

小提琴

钢琴

小提琴进入时必须承襲前面的律动。这一完整的乐章的搏动是统

一的,小提琴演奏者不应该不管音乐的内容,而将这段音乐用任何特殊的、只有他自己才知道的速度奏出。

小提琴演奏者应该倾听乐队奏出的节奏进行,然后承袭前面的匀整的速度奏出以八度进行的四分音符,这样,明确了进行的共同性,后面的三连音和十六分音符——这一匀称的进行的发展特征——可以从容地奏出,并富有表情地引出协奏曲的主要主题,而不再只是一个狭隘的技术性质的“过门”。

同样地,拉洛的《西班牙交响曲》的第一乐章一般都拉不好,并与整篇乐曲的节奏结构不符,都是由于小提琴演奏者对他进入之前一小节中的四分音符的速度了解得不够清晰而造成的。而这些四分音符事

拉洛:《西班牙交响曲》第一乐章

7

Allegro non troppo (♩ = 16)

小提琴

钢琴

实上已准确地规定了后面的十六分音符的均等的律动。

我們还可以举出一个类似的破坏节奏的例子：还在练习阶段的圣-松的《B小调协奏曲》第一乐章，和钢琴一起练习时，小提琴的进入已是相当困难的了，因为弹钢琴的人对速度的理解与拉小提琴的人不同，因此钢琴开端两小节的颤抖而不规则的震音往往使小提琴演奏者无从理解。

演奏者如果有了这种感觉，就不能表现稳定的节奏；当演奏下去的时候，各种时值之间就会缺少应有的对比关系。

8



在第一小节中，小提琴奏的是四分音符，在第二小节末以及第三小节中，奏的是八分音符；但小提琴常把这些八分音符奏得太快，不遵守八分音符与四分音符之间的准确的比例关系，换言之，不遵守它与毗鄰时值之间的准确的比例关系；并且由于用下弓(□)奏出第二、第四、第六个等偶数的八分音符时右手的动作不够熟练，致易引起不正规重音。

在上述情形中，八分音符的节奏遭到了双重的破坏：速度加快和不正规重音。

下面的三连音：

9



的速度也会与原来的速度不符；尤其因为小提琴在这几个小节中没有钢琴的支持足以核对节奏。

因此,第一段独奏自始至终都是在不断地“寻找”速度,这是在缺乏主导节奏时最常见的不良现象。

在小提琴声部的第一小节中,我们就应该在内心明确地感觉到四分音符的律动,拿这一律动用作开端处的节拍,这样,后面的节拍就有了依据。“唯有通过内心的活动感,才能学会理解并感觉到这种活动。”(《演员自我修养》原文 78 页,中译本 84 页)

此外,还必须正确地遵守展开部中不同时值与节奏统一之间的比例关系,这样,才能消除速度不稳定的现象,这种现象发生在那些由十六分音符所组成的乐段中,这些乐段伴随钢琴声部中交替出现的主题。这里,小提琴的骤急而难以控制的速度,与转由钢琴奏出的“小提琴”主题中的四分音符的律动配合不起来,因此,这段音乐很难奏得圆满,听起来效果也不太好。

通常,节奏的统一应该表现在各种时值之间的准确的比例关系上。

10

巴赫:《D小调组曲》吉格舞曲



这种统一就在于速度的一致性。

11

Andante, J. 161

格拉祖诺夫:《协奏曲》



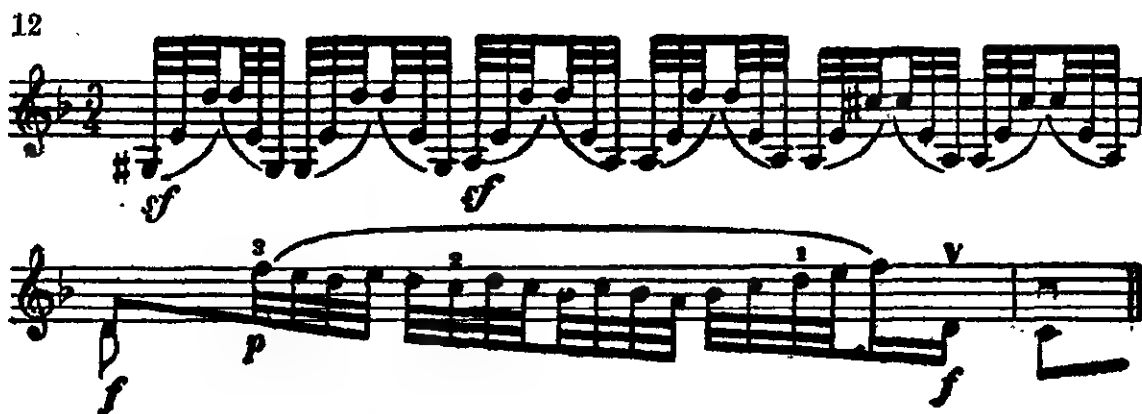
Andante(行板)的最后几个小节中的速度必须与开端处的速度相

符。

在这种情形下，节拍单位是八分音符。在慢速度中，八分音符是决定律动的基础，相当于中庸速度中的四分音符。演奏者必须感觉到这些八分音符的律动。

下面是巴赫《恰空舞曲》的片段，在从六连音换到三十二分音符时，奏起来产生不正确的对比，这说明它缺乏统一和稳定的速度。

巴赫：《恰空舞曲》



这显然是由于对出现在同一个八分音符时值上的六连音和四个三十二分音符的不正确的概念而造成的。将上图两行谱表也即两小节作一比较，这两种组合之间的关系便显而易见了。因此，紧接在琶音形式的六连音后面的三十二分音符必须奏得较慢，较富表情而宛如歌咏。但学生在演奏这一段音乐时，往往在六连音的末尾用夸大的“渐慢”拉出，而将后面的三十二分音符奏得很快，仿佛“过门”一般；这种奏法无论如何是错误的。

这样的解释歪曲了作者的原意——这里有两个交替出现的声部，上声部变动不定，下声部波澜壮阔，这是这两个进行匀整的声部的特征。作曲者有意将这两个声部进行逐步加以扩大，引出《恰空舞曲》的壮丽的首要主题。因此，把这一段音乐进行解释作杂乱无章的，毫无意义的低声部与“过门”的交替出现是完全不适当的；由于速度太快，并且

与低声部的进行不相调和,这些过門很难了解。

演奏乐曲結尾处的音阶进行时,也有將速度不适当地加快,而产生类似的严重破坏节奏統一的情形:

13



在上述情形中,这段音阶使发展高潮上的进行告一結束,并仿佛描繪出首要主題結束之前的拋物綫狀的起伏;但不能因为把速度加快而又怕一弓“拉不完一小节中的这許多音”,就把“時間上的間隔”縮短,因为時間上的間隔是《恰空舞曲》的节奏基础。

在許多乐曲中,作曲者常在某些地方着重指出保持节拍-节奏的統一的必要;例如在換用另一种新的完全不同的节拍,而仍須保持原来的內在律动的基础:

14

a Andante

哈恰土庚:《協奏曲》第二乐章

小提琴

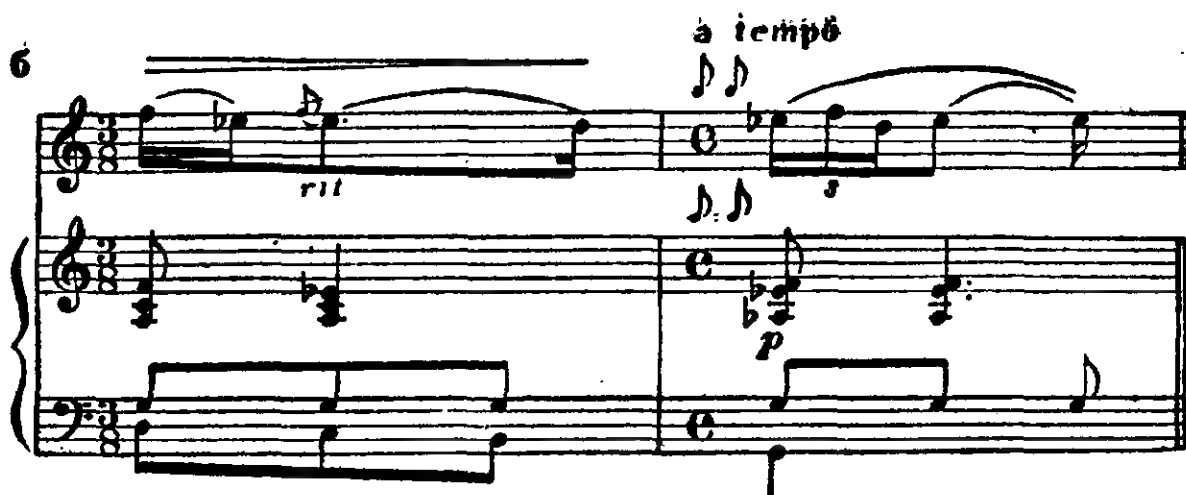
acceler

鋼琴

A musical score for violin and piano. The violin part is on a single staff with a treble clef, and the piano part is on two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'a Andante'. A section of the violin part is marked 'acceler' with a double bar line and a wedge indicating an acceleration. The key signature has one flat (B-flat).

遇到这种情形,用节拍机明确一下所指出的速度的变化,然后再在乐器上練習,这是一个很适用而又有效的方法。

在乐曲中部的节拍-节奏的分歧,有时与原来的节拍-节奏大有出入;但这类分歧最后都回复到主要的节拍,犹如轉調后通常回复到主要調性的情形一样。



在普拉科菲耶夫《第二协奏曲》的最后乐章中，开端处的节拍 $\frac{3}{4}$ ($\text{♩} = 72$) 用的时间比较短，不久就转为 $\frac{2}{2}$ ，再转为 $\frac{7}{4}$ ($= \text{♩} \text{♩} \text{♩}$)，后来才回复到 $\frac{3}{4}$ 拍子；这一次， $\frac{3}{4}$ 拍子用的时候较长，但在尾声出现之前，又有同样的变化，大部分时间转入 $\frac{5}{4}$ ，其间又暂时出现 $\frac{2}{4}$ ， $\frac{3}{4}$ ， $\frac{2}{4}$ ， $\frac{3}{2}$ ，等不同的节拍。从最后第二十五小节直到结束，才重新确立起开端处的 $\frac{3}{4}$ 拍子。

在这许多不对称的节拍中，律动的内在统一始终起着主要作用，并且把外表上仿佛支离破碎的节奏统一起来。

六 音值的關係和變化

学生在第一次学习节拍和节奏时，首先認識的是两个在顺序上相邻的时值之間的基本关系，例如 $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$ ， $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$ 等等。但这些通过视觉而得到的印象，远不足以使学生对乐曲进行中的音与音之間的内在关系有一个应有的概念。

15 **Allegretto**
ten.

見多芬：《第七交响曲》



这些时值关系看起来似乎没有多大意义,其实是非常深奥的。

这里,音接着音平稳而匀调地进行着,首尾连贯,没有任何不必要的重音和强调,而朗诵式的表情却了如指掌;这里面就具备了节奏的内容。

在上述情形中,教师要求学生将每一个四分音符的时值准确地奏出;但这种形式上的准确是不够的。当然,一个四分音符在外表上也是包含两个八分音符;但在每一个四分音符里,必须能使人感觉到八分音符的活跃的搏动;这样,时值不再是一个形式上的东西——音符变成了有意义并且真正是有内容的东西。

18

李姆斯基-柯萨科夫:歌剧《萨德科》

歌唱

Вы.со . та (pizz.) вы.со . та под.не . бес . на

钢琴

я глу.бо . та, глу.бо . та о.ки . ан мо . ре, ши . ро .

—ко раз доль е по всей зем . ле, глубо .

ки — му — ты — Днеп — ров — ски — е —

上面的話也可以用來說明下面的四分音符與加有附点的二分音符之間的關係。

17 **Allegro** 貝多芬：《第五交響曲》第三樂章

鋼琴

即使是一節非常短暫的樂音，我們也必須能感覺出它一定的時值，感覺到它內在的律動，並賦之以應有的表情。

在若干短音符後面出現的長音符，必須維持它應有的、準確的節拍和意義，絕對不能因前面的短音符的影響而“縮短”它應有的時值。

維尼阿夫斯基：《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》，作品 16

18 **Presto**

這些在長音符(J)上的延滯，首先就音樂意義上來說，是“完全”必要的。而且，在連續不歇的演奏中，長音符是用以控制“調節”和指導長時期的演奏的一個重要的手法；因為在延滯音上傳頓得不足應有的時值就會愈拉愈快，而這種不合乎節奏原理的速度的加快，最後會使整個演奏聽起來雜亂無章，使演奏者精疲力竭。常言說得好：“節奏乃節省精力之道。”

在分析其他性質的例子時，我們也必須密切注意短小的節拍(劃分單位)的律動，領會他們如何連在一起，填補一個較長的時值。

我們必須賦予這些短小的部分以意義，猶如發音時必須將每一音

节都清楚地发出;同时也就加强了演奏时的表情,使演奏更为明朗,内容更为丰富,并更易为人了解.

19 Lento 巴赫:《咏叹调》维尔海尔米改编

小提琴 IV

钢琴 pp

20 Adagio 巴赫:《G小调第一奏鸣曲》

21 柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章

八分音符并不永远是四分音符的一个组成部分——那是就八分音符从属于四分音符这一基本节奏单位的意义来说;在慢速度中,八分音符可以获得独立的意义而成为节奏的基础,使其他时值从属于它自己的律动.上面引自巴赫作品的例子——咏叹调和第一奏鸣曲的慢板乐章——足以证明节拍-节奏的这一个特性.

另一方面,在 Φ (alla breve) 及 $\frac{3}{2}$ 的拍子中,较大的时值——二分音符——也可以变成基本的节奏单位.

22 **Andante con moto** 舒伯特：《D小调四重奏》

第一小提琴 *pp*

第二小提琴 *pp*

中提琴 *pp*

中提琴 *pp*

七 音的各种时值和时值的變化

四分音符

如果在开始讲解节奏的时候，就选用包含各种不同同时值的例子作教材，希望学生能掌握节奏原理，这并不是一个良好的教学法。

首先应该教学生更准确地認識动机中稳定而匀整地連續出現的同一时值的各音，例如，四分音符：

23 李姆斯基-柯薩科夫：歌劇《薩德科》

За-ка-тил-ся све-тёл-мяц за об-ла-ка за хо-дя-чи-е.

24 克萊斯勒：用蒲雅尼的风格写的《前奏曲》

在第一阶段中，最好采用这样的一些例子，其中每一个四分音符正好和右手的每一个有力的动作相符合。

在下列情形中，將弓紧按弦綫均匀地向上与向下連續来回拉动：

1. 同样时值的音；
2. 用同样長度的弓；
3. 用力相等。

右手的这些动作，其实也是測量和計算時間距离(打拍子)的一种輔助方法，起初并不能很完善地做到这一点，慢慢才会有条不紊地、正确并自然而然地起着这一作用。

这些律动匀整的四分音符，一方面是衡量四分音符中所包含的各种节奏組合的依据，另一方面也是把四分音符細分为更小的組成部分时的支持和依据。

八 分 音 符

把四分音符对分成两个組成單位——八分音符，这就表示把速度恰恰加快了一倍。

对相鄰时值之間的关系，原来只有一个大致的概念，但当了解了有关四分音符演奏方面的上述各种条件的适当变化以后，就会随着学习的深入而愈来愈明确。弓的長度的变化(縮短用弓部分)，相应地減弱弓加在弦上的重量，減弱腕力，以及明确这些变化的程度是学生从四分音符轉而学习八分音符时的新任务。

八分音符的时值和律动必須精确而匀整地奏出，同时我們不能忽視原来的四分音符的稳定不变的时值。

25

練習 1

学生

教師





俄罗斯民歌：《在綠色的草原上》

26



На я . пе-ном пу-гу их - вох! По-ле-рял я ду-ду, их - вох!

27

貝多芬：《協奏曲》第一乐章



有些人常常把例27中的第一和第三小节末尾的八分音符拉得比应有的速度快而慌張，使乐句丧失了应有的平穩流暢的进行，而更嚴重的，是使乐句丧失了表情。

例 25 告訴我們：在哪一種序列中能更好地掌握四分音符和八分音符之間的相互關係。在這一情形中（以後也一樣），必須不時求助於右手的輔助作用，右手彷彿在衡量、支持並保持进行的流暢和勻調。

因此，在時值的對比中，在流暢而不加任何重音的乐句中，都應該採用這一方法。

三 連 音

在前面討論用全弓演奏四分音符或兩個八分音符的例子中，我們彷彿把弓的移動看作衡量節奏的一種方法，猶如指揮者用的棍子那樣。

用同样的方法,在每一个四分音符中,我們可以把由連綫連結起来的八分音符的数目再加多一个,而使原来的速度与弓的移动保持平稳不变;换言之,进行速度不变而用連弓奏法使一弓奏出三个时值均等的音。

28



在这三个音中,重音落在第一个音上,以便計算基本节拍(四分音符)。

为了使重音的意义更容易为儿童所了解,我們可以用任何包含三个音节的單字或名詞作譬喻;語言上的联想給予儿童的印象非常深刻。鮑·阿薩菲耶夫說得非常正确:“音节的节奏”是“最紧密的結合”。

不用連弓,而用弓的个别动作(分弓奏法)演奏三連音,这需要特殊的技巧。这里,我們已經知道重音作为“支持”、作为組織因素的作用,以及掌握分配用弓的这种技巧的重要性。

用上述方法熟諳三連音和演奏三連音,对儿童來說並沒有太大的困难;但从八分音符轉入三連音的演奏是比較复杂的:

29



反过来,从三連音轉入八分音符的演奏也是相当困难的:

30



这不仅对儿童是一个障碍,对有高度技术的演奏者來說,也是相当困难的,更不要說將这两种时值結合在一起同时奏出了:

克萊斯勒：貝多芬《協奏曲》第一乐章的华采乐段

31



32

練習：八分音符和三連音的掉換



33


此例也可用分弓奏法奏出

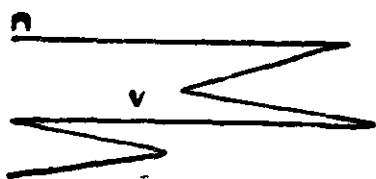


重音是一个比較突出的音；为加强一个音，当弓拉过琴弦时應該多用一些弓，而不可將弓从半空中突然压向琴弦，发出咯吱咯吱的响声；因此，要正确地奏出重音，首先必須培养分弓和各种运弓的技巧。

我們將弓分成主要的三段，即上、中、下三段，其中任何一段都可以按照不同的方法来加以应用；可以用弓的三分之一的部分摩擦琴弦，也可以用不到三分之一的部分，那要依每一拍或是一拍的每一部分的重要性，以及音的各种时值而决定。

这一点在演奏奇数音組（如三連音，五連音，七連音等）时，尤为重要。

三連音中的重音如  必須多用些弓拉出，其他的音則少用些弓。在这种情形下，上弓和下弓必須輪流換用，即一会儿朝着弓根的方向，一会儿又朝着弓尖的方向。



我們可以根据同样的道理,用全弓拉奏时值更大的音,例如中庸速度的四分音符:



第一个加重音的四分音符应该用全弓拉出,而第二、第三个四分音符可少用些弓,在第一小节中不拉近弓根,在第二小节中不拉近弓尖;这样能使重音听起来更为明显。

十六分音符

我們既然已經掌握了四分音符与八分音符之間的关系(速度加快一倍 $\text{♩} = \text{♪}$),要确定从八分音符轉到十六分音符时的类似的关系($\text{♪} = \text{♩}$,也是速度加快一倍)便没有什么特殊的困难了.將四分音符的律动加快一倍后再加快一倍,可以得到这样的順序:四分音符,八分音符,十六分音符;从这一順序,我們可以很明确地看出十六分音符的律动:



从一拍上包含三个音轉入一拍上包含四个音——也即从三連音轉入十六分音符,是比較复杂难奏的。

隔一定時間再回復到原来的四分音符的律动，借以核对并保持均匀的速度，这样可以帮助克服困难。

36



重音可以同时用弓和用手指来強調奏出。

用于弱拍的四分音符上的击按①，在包含不同“組合”的后面各小节中仍旧有着它的作用；这样就能帮助演奏者同时从两方面——左手的击按和右手的有規律的动作——找出并保持均匀的四分音符的律动。这样的重音事实上并不是音乐上所需要的重音；在上述情形中，它們只能算是技术上的一种輔助方法。

下面是反过来从十六分音符轉入三連音的一个例子：

37

李沃夫：《隨想曲》第八首



五 連 音②

在演奏五連音时，很难將所有五个音流暢而均匀地奏出。

38



① 用手指击弦奏出的重音，暫譯为“击按”。——譯者注

② “連音”一詞在本書中除了常用意义外，尚用作等分小节的数音的总称，例如四五拍子的每小节中的五个四分音符，在本書中即称为“四分音符的五連音”，余可类推。——譯者注

五連音不容易奏得均勻而流暢，通常是由于演奏者把五連音作為兩個音和三個音構成的復音組來處理的緣故，

39



也就是把五連音看作如下圖所示的組合：

40



等於把他們拆成兩個等長的八分音符。用這種方法處理五連音是不恰當的，因為除了四分音符以外，上述組合的基礎也可以是 ♪ 或 ♪ ，但在任何一種組合中，都必須是五個時值相等的音符。

另外也有些人採取相反的次序而把五連音作為 3+2 的復音組處理，那也是不恰當的：

41



這裡先是一組三連音，然後是兩個速度較慢的十六分音符。

在練習分弓奏法時，必須均勻地奏出這五個音；因為右手的勻調的動作能幫助指導左手手指的動作，比連弓奏法中單靠左手手摺所控制的律動更易準確、均勻；但後者是比較難控制的。

我們必須先用慢速度練習五連音，俟熟練後，才能用快速而均勻的速度演奏。

語文上的聯想在這裡也有很大的幫助。

42

練習



42 a



在上述两个例子中,第一与第二小节之間不应有任何停頓或休止,有了停頓就仿佛有意无意地填补上一个遗漏掉的第六拍,而想使这头尾不相对称、“不平衡”的五拍子前后平衡起来。

最后,我們可以用十六分音符演奏五連音:

43



44

Moderato

莫斯特拉斯:《練習》(二重奏)

第一小提琴

第二小提琴



45

Allegro $\text{♩} = 66$

居伊:《小骷髏曲》

小提琴

鋼琴



46

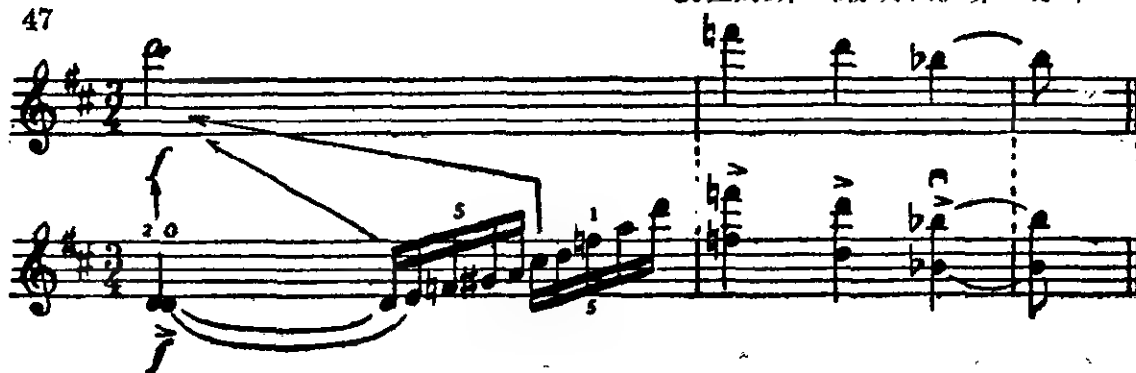


从某一种速度轉入另一种較快的速度时（例如自八分音符到三連音，从三連音到十六分音符，依此类推），在大多数的学生中間通常都会产生这种情况：从一种时值的組合轉到另一种时值組合时，在他們看来，速度不知要增加多少倍；学生不能很快就对两种毗鄰时值之間的关系有一个准确的观念。

例如在学习勃拉姆斯的协奏曲时，拉小提琴的人往往看到了第一小节中两组上行音阶式的五連音，便将这段“上升进行”扩展到第二小节；其实，这里的五連音是用以填满协奏曲主题的第一个广阔的小节的（这里用的是小調）：

勃拉姆斯：《协奏曲》第一乐章

47



在这样的情形下，另一种概念可以使我們稍为“不紧张一些”，只要我們相信五連音并不是一种与其他速度毫不相干的速度，而是完全可以加以測量的，只要我們把五連音看作一拍中的四个寻常的十六分音符加上一个同样的（第五个）十六分音符： $4+1$ 。

我們在討論三連音的时候已經說过：演奏由奇数的、时值均等的音符構成的音組时，重音必須多用些弓来拉；在演奏五連音时也要遵守这个原則而恰当地分配用弓的部分，輪流換用弓根和弓尖部分奏出重音。

在两手同时动作而换弦频繁的技术上很困难的小节中，应该先用連弓奏法練習左手的动作，不必照顧右手，而集中注意手指的动作；然后手指不动而用空弦（按指时所用到的各弦）訓練右手的动作。

48 莫斯特拉斯：《A大調練習曲》



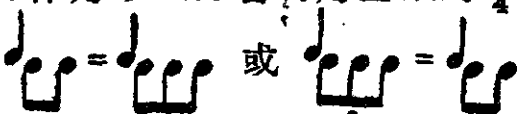
俟两手的动作熟練后，再將两手配合起来拉奏。

四分音符的五連音



八分音符的五連音



象在討論十六分音符时所講过的那樣，我們不应为了“方便”起見而把这些音組作为以四分音符为基础的 $\frac{2}{4}$ 拍子中的八分音符与三連音的組合，如  五个八分音符的时值都必

須是相等的。

对五連音來說，前述各种重音仍旧是很重要的：

51

練習



下面一类的練習曲都可以用作訓練变化节奏的素材：

52

莫斯特拉斯：《練習曲》



每半小节重复一个八分音符，第一次重复第一个，顺序重复下去；
用这种方法可以获得许多补充练习：

52

а 第一个音的重复：



б 第二个音的重复：



в 第三个音的重复：



г 第四个音的重复：



四分音符与八分音符混合应用的五拍子：

53

練習



重复一个或数个音，便可以構成許多变化。小节中附有短綫的第一音是重音，但短綫是表示这一重音必須奏得輕柔而不尖銳刺耳。在开始練習各种弓法和变化时，必須將四分音符奏得比較短而有力(marcato)。

84

十六分音符的五連音

用个别弓法——即分弓，拉出五連音时，四分音符上的“支持重音”特别重要。

下例可用以訓練拉奏五連音时的匀整的手指动作：



拉奏五連音时右手匀整的动作的訓練

首先用分弓奏出下例中的每一个音，然后再按照所指示的弓法拉奏。应该注意：由連線括在一起的各音必須奏得速度完全相等。李沃夫的《第三随想曲》以及同类的其他練習曲都可用作訓練节奏变化的材料：





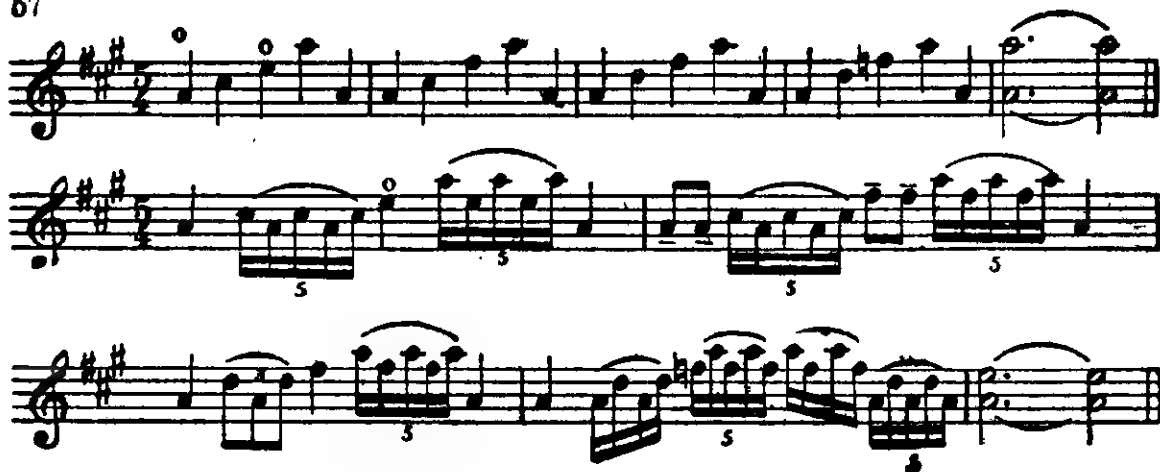
李沃夫：《第一隨想曲》

56



不同音組的結合如下：

57



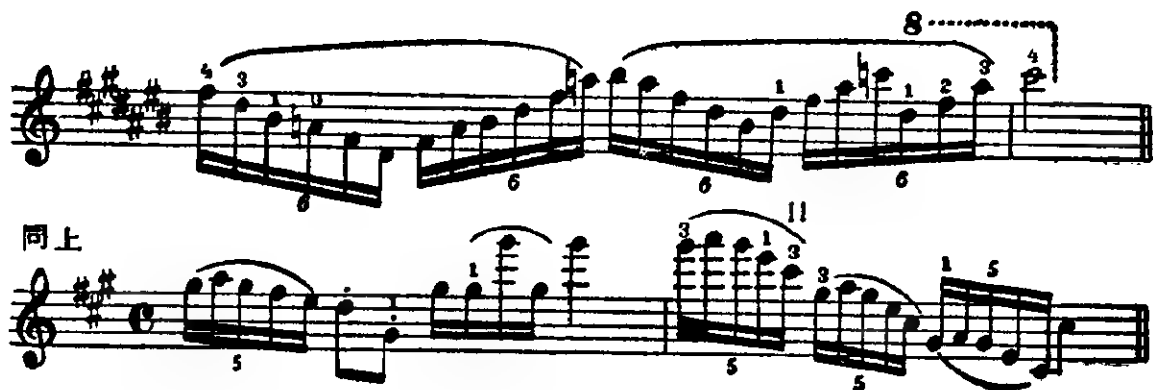
58

Andante sostenuto

阿法那斯耶夫：《小提琴和鋼琴奏鳴曲》



36

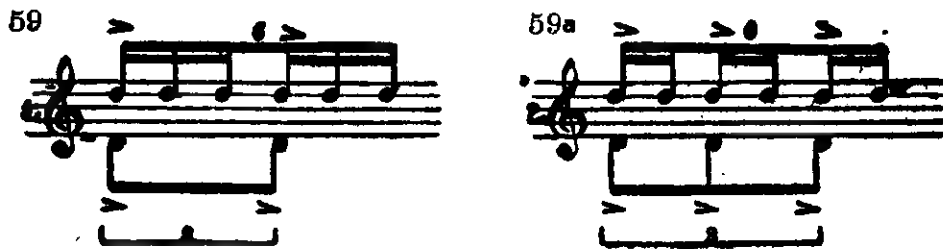


六 連 音

在一般的教材中，六連音所占的篇幅比分配給五連音的上述各种特点的篇幅要大得多（如克罗采、罗德、史拉迪克等人的练习曲）。因此这里我們不再長篇大論地討論六連音；但在分析教学工作中最常見的各种錯誤以及有关的六連音的性質上的变化时，我們还是要重复提到它的。

上文已經提到許多訓練六連音的教材；因此，这里沒有另举特殊的补充材料（练习）的必要。

六連音可以有兩種不同的奏法，視节拍和节奏的特性而定；但任何一种奏法都必須能幫助表現出节奏型的特性。

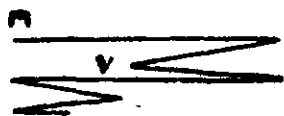


在第一例中，將一拍分成两个八分音符，即將六連音分成兩組，每組包括三个十六分音符，各組时值相当于一个八分音符；整个六連音等于由兩組三連音構成。这一点可以从重音上看出来。

在第二例中，將一拍分成三个八分音符，即將六連音分成三組，每

組包括两个十六分音符，各組时值相当于八分音符的三連音中的一音。

在第一种情形下，六連音具有三連音的特性；为了强调这一特性，我們必須注意在奏上例时重音上所用的弓的主要部分的移动，如下图：



在第二种情形下，用弓的同一部分拉奏六連音中的各音。弓摩擦弦綫时的压力略有不同；很自然地拉下弓时右手的压力比較大，拉上弓时則較小。这些压力的大小可以帮助明确每一相当于一个八分音符的音組中的正确的音量关系。

下例可用以說明这两种組合——屬於二拍子或三拍子性質——的不同的节奏：

60 莫斯特拉斯：練習

Moderato

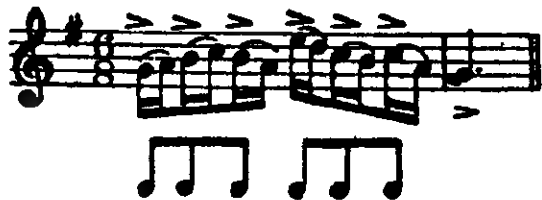
第一小提琴

第二小提琴

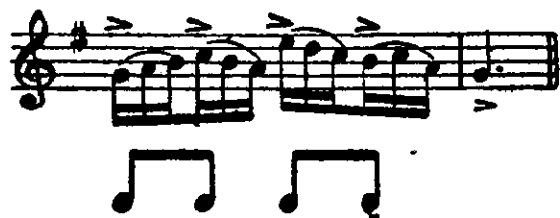
这两种六連音都必須按照应有的重音奏出；这样才可以避免因右手动作偶一紊乱而將两种組合随意混淆起来。

用輔助的連弓奏法奏出兩種性質的六連音中的每一個組合，可以更明確地看出其中的區別：

61



61a



$\frac{6}{8}$ 拍子的第一種形式的六連音，在用上述弓法演奏時，必須正確地配置重音，同時要正確地分配用弓的部分，以免將它奏成另一種形式的節奏。

第一例中的重音分配是正確的，與這一組合的性質——三連音的律動——相吻合。

如果不按照正確的重音配置而任意運弓，就可能產生另一種完全不同的效果，根本上改變這一音組的節拍；例如，由於拉下弓時不由自主地拉出重音，而使六連音具有切分音的性質：

62



這樣的重音使六連音變成了另一種排列的三拍子。

如果把這兩種組合并列在一起，那末兩種組合中的十六分音符的律動是相等的；但因為這種相等是極微妙而很難看出來，所以用比較的方法來衡量它們就容易些：

63



这就是把它们比做三连音和二连音的交替出现， $\frac{3}{2} = \text{♪♪♪ ♪♪}$ （参看例60）。

前面我们一直是用连续形式的所谓辅助弓法来拉这个例子的；这样，利用弓的适当的移动，可以使学生更易了解各种组合的性质及其内在的区别。但在这些组合中弓法并不永远是一个良好的辅助方法；有时，这些弓法对保持六连音的节奏特性反而起着阻碍的作用。例如，

64

正确的

不正确的

用音符下面的那种弓法奏出的结果是完全不同的另一个组合和另一种节拍；遇到这种情形，我们必须首先掌握弓法的“性质”。

在后面讨论节拍-节奏的歪曲以及讨论节奏与力度的关系的几章中，我们还要回复讨论六连音的重音问题，并更详细地解释重音的意义。

七 连 音

65

七连音又是另一种由奇数音符构成的音组，其特性与前述三连音和五连音相似；要掌握这一种复音组，我们必须重新采用上文所述的各种方法。

学习七连音必须按照一定的次序；首先是四分音符的七连音，然后是八分音符和十六分音符的七连音，如下例：



在上面两个例子(四分音符的七連音)以及下面八分音符的七連音的例子中,弓的运用必須灵活,強調旋律的宛如吟咏的特性,并刻画出旋律的不对称的特性。

在八分音符的七連音的例子中,我們用了两根毗鄰的弦綫,以便利用換弦来明确如何把完整的七連音音組从內部划分为两个組合(3+4或4+3):





68

李姆斯基-柯薩科夫：《俄罗斯民歌一百首》第82首



68a



这条原则部分地适用于下面十六分音符的七连音。

七连音不同于其他音组的地方，主要就是支持(其实也就是音乐意义上的)重音的配置，这一点是七连音的特色。

作为一个复音组，七连音可以由两个小音组 $\frac{4}{16} + \frac{3}{16}$ 或 $\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ 组成；
十六分音符的七连音与八分音符的七连音相同。

$$\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} \text{ 或 } \frac{2}{16} + \frac{2}{16} + \frac{3}{16}$$

$$\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} \text{ 或 } \frac{3}{16} + \frac{2}{16} + \frac{2}{16}$$



在慢速度的 $\frac{7}{4}$ 和 $\frac{7}{8}$ 拍子中，音組的划分可以作为詩韵中的音节划分来处理；作詩法中的音步实际上就是韵律的結構，与小节的結構相似。

就节奏快慢方面來說，十六分音符的七連音比六連音略快，但这速度的加快是极微細的。

我們必須信服这一情况，而且我們也完全能做到这一点，只要我們想象一下，在六連音的后面加上的那个借以構成七連音 (6+1) 的十六分音符，其实际長度是多么小。

將所有由奇数音符構成的音組 (三連音、五連音、七連音) 作一比

較，便可以知道：演奏三連音與五連音時所應用的各種方法和規則同樣適用於七連音。

這裡，我們可以歸納出一個主要原則：同一音組中的各音，不論由何種方式組成，必須保持均等的節拍。

七連音必須在任何情形之下保持其顯著的“不對稱”的特性，因此不宜、也不准用所謂“變化節奏以求平衡”的方法，或者用休止符或拖長音符的方法，或者用縮短某幾個音的時值的方法來求得“對稱”，並使七連音近似偶數節拍（八拍或六拍）。

這類變化有時也能碰到，甚至還有些著名的音樂家使之合法化。我們可以舉斯片迪阿羅夫的韃靼舞曲《海塔爾瑪》為例，他故意將原來的 $\frac{7}{8}$ 節拍改變成 $\frac{3}{4}$ 節拍：①

70 斯片迪阿羅夫：《韃靼舞曲》

小提琴

Presto

應該由七個均等的八分音符來代替這個：

這一作品的不對稱的節奏變成簡單的、“易于”了介的節奏以後，無疑地，就失去了它原有的特殊的民族風格，而使這一樂曲以另一種和它不相調和的形式出現。

這主要大概是由於作曲者對第五個八分音符上的不正規重音的誤解，他故意將小節中最後三個音的時值縮短，使它們變成三連音的形式。但這種錯誤並不致於使韃靼舞曲變成瑪祖爾卡舞曲。後者有它自己的節拍和獨特的重音——重音落在每小節最後一個四分音符上；但最

① 疑為 $\frac{3}{4}$ 之誤。——譯者注

后一个四分音符的时值与其他两个四分音符是绝对相等的，

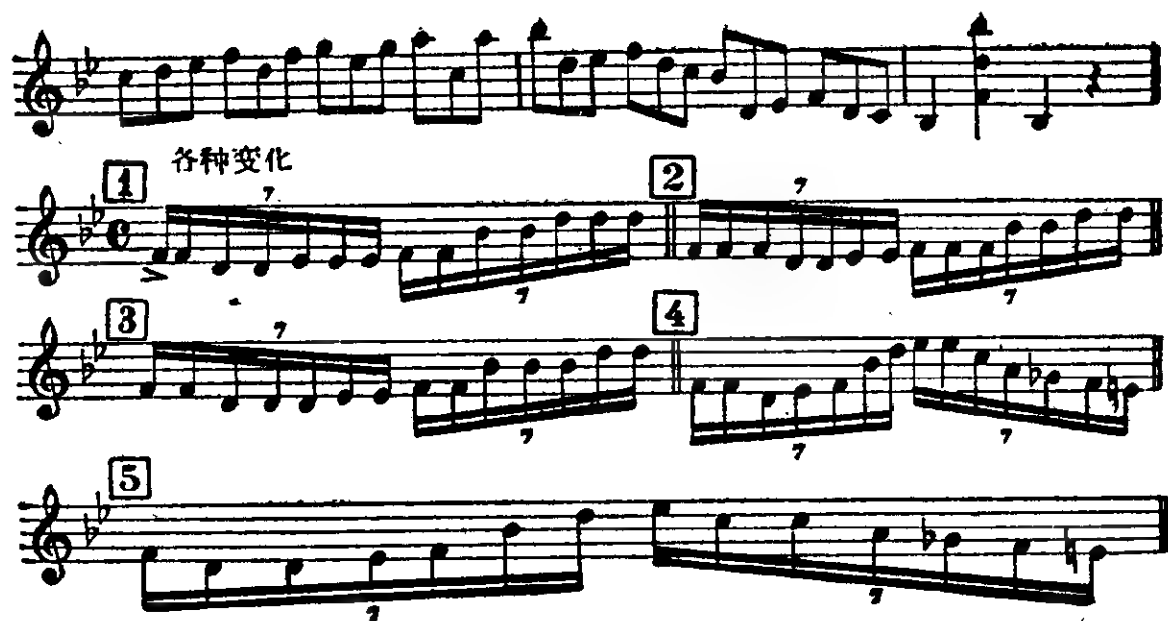
要避免这种为求方便而任加变动的情形，要训练手指或右手的不对称的动作，我们不妨采用相反的方法：选一些简单的教材，熟练后随时将速度加以变化；这种练习对于训练手从习惯的动作转入新的动作，有很大帮助。

这一方面的小提琴练习和练习曲的教材，特别是学习初期的教材，是非常缺乏的，几乎可以说完全没有。但这一缺点不难弥补，我们只须从某些练习或练习曲中抽出一些片段，加以改编：

71

莫斯特拉斯：《练习曲》





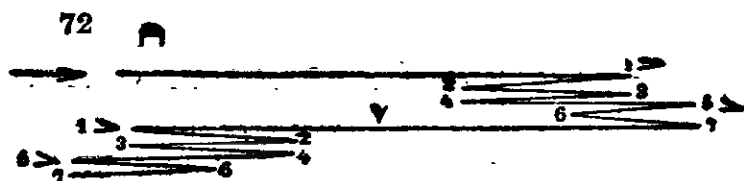
重 音

在演奏奇数的不对称的节拍时,重音具有特殊重要的意义,它是小节中的支持点。

在三連音中,我們只在第一个八分音符上加一重音,我們也只可能加这么一个节奏重音;在五連音中,除了第一个音符上的重音以外,我們还可以在 3+2 或 2+3 音組之間,另外加一个輔助的比較弱的重音,在七連音里,4+3 或 3+4 的音組之間,当然更需要一个輔助重音。

七連音第一个音符上的主要的重音,与前述各种由奇数音符構成的音組(三連音、五連音)一样,必須多用些弓,其他各音則少用些弓,而需用的弓的部分(弓的尖端或中部)則視这一片段所用的部分而定。

在 $\frac{4+3}{8}$ 的組合中,第一音与第五音上的主要与輔助重音的奏法可举例說明如下:

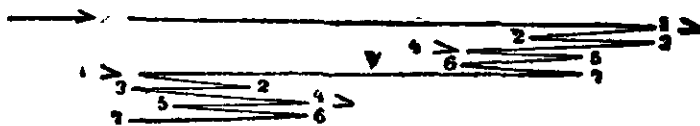


72a



在 $\frac{3+4}{8}$ 的組合中, 第一音与第四音上的重音的奏法如下:

73 □



78a



在音組內部加上輔助重音, 和在五連音中加上輔助重音一樣, 可以作為一個練習性質的臨時的方法; 但這類重音後來必須逐漸減輕, 以避免將七連音枯澀地分成兩個小音組。由作曲者特別注出的、用以加強和明確樂思的輔助重音當然不在此例。

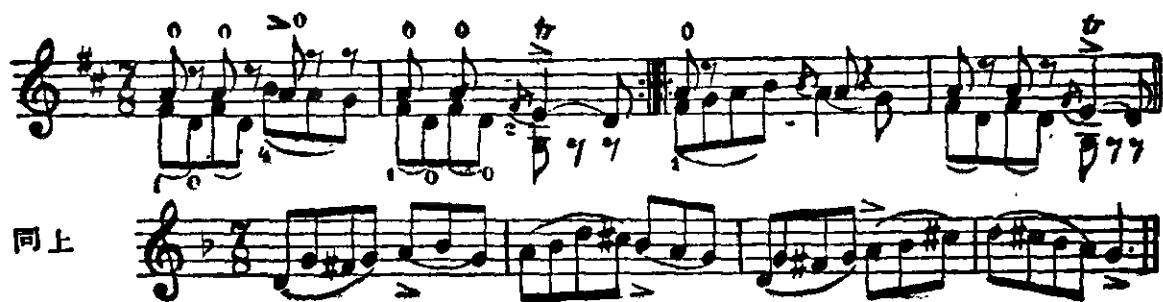
五連音中的重音的變換刻畫出不規則的波濤起伏般的律動:

拉赫瑪尼諾夫: 《死人島》作品29

74

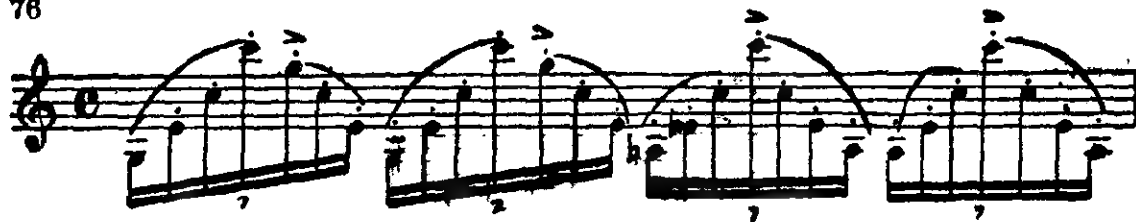
Lento





莫斯特拉斯：《練習曲》

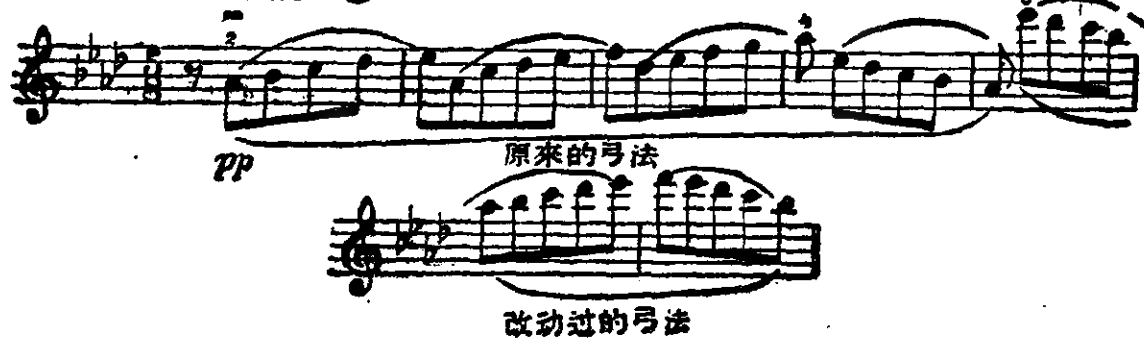
76



相反地，在流暢而平穩的節奏音組中，根本不需要強調任何支持點。

從這一層意義上來看，指揮家蘇克的指示是很正確的。他要求樂隊中的第一小提琴在演奏李姆斯基-柯薩科夫的歌劇《薩德科》海底王國一場中的《小溪之舞》時，必須奏得非常流暢：

77

Andantino $\text{♩} = 60$ 

並且為了使五連音奏得非常舒暢平穩，和獲得效果最好的音響，他建議樂隊中所有的小提琴不要一弓拉出同樣數目的五連音，不要同時在同一个音上換弓，以避免由於同時換弓而引起“集体的”重音。這樣不僅解決了音組中的節奏勻整的問題，力度均勻的問題也隨之而解決了。阿薩菲耶夫也曾經說過：“必須嚴格地分別出緊張與柔和這兩種傾向。”

分別練習各个困難的地方

在遇到指法和弓法特別复杂的七連音时，可以將左手和右手的动作分开来練習。首先用連弓拉奏，專門練習手指的动作（用連弓拉奏整个或一个以上的小节）；然后用空弦練習弓的分部动作，以克服右手的困难。最后再將两手的动作配合起来。如果动作配合得好，音响听起来就更为圆润流暢。

怎样連貫連綫中的各音

整个或部分地由連綫括在一起的七連音，如果要把它奏得节奏清楚，最好先用分弓奏法而不用連綫加以練習。

右手比左手更便于核对短小节拍的律动，因为右手在一般的用力方面，对于各种动作用力的大小，更能控制自如。

有一点是很值得注意的：七連音在节奏上的性質与全音阶完全符合。



普拉科菲耶夫在《D 大調协奏曲》的最后乐章里，充分利用了这一特点：

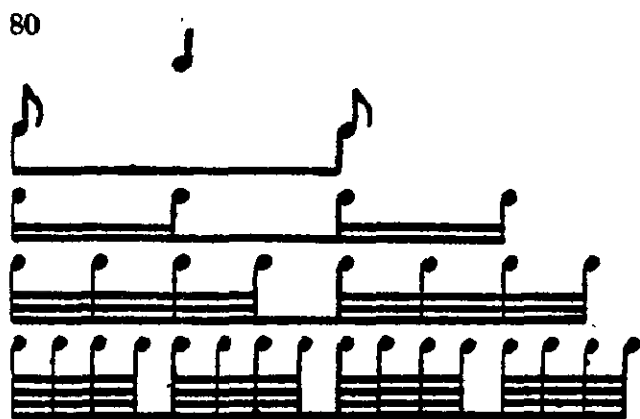
普拉科菲耶夫：《D大調协奏曲》第三乐章



三 十 二 分 音 符

將十六分音符的速度加快一倍，便構成三十二分音符。

連最后一个(同时也是最快的一个)由六十四分音符組成的节奏音組也計算在內，从四分音符分化出来的由偶数音符構成的音組可以依次排列如下图。



为了便于掌握起見，在实际研究這張图解的时候，我們还是以八分音符的律动作为基础。这样，八分音符就获得了比較独立的意义。在保持律动的匀整上，八分音符起着指导和調整的作用。

在极慢的如“慢板”或 *Largo* (“广板”) 的速度中采用輔助的拍子，也就是当基本节拍——四分音符——必須分成两个八分音符，而將 $\frac{4}{4}$ 打成八拍(如巴赫的《G 小調第一小提琴独奏奏鳴曲》的慢板乐章)，或將 $\frac{3}{4}$ 打成六拍(如維瓦尔迪的慢板乐章)时，八分音符变成了这些作品中的基本律动，因此，具有独立的調整的意义。

关于上段提到的維瓦尔迪的慢板，我們已經指出过：在这种情形以及类似的情形下，三十二分音符以及一般的短小的节拍，也起着“衡量單位”的作用，以其表情丰富的进行来确定这一乐曲的速度，也就是确定基本單位——在这里是八分音符——的律动。

將十六分音符对分成两个三十二分音符，而速度保持不变，这样我

們就比較容易了解三十二分音符的由來。

81

克羅采：《練習曲》



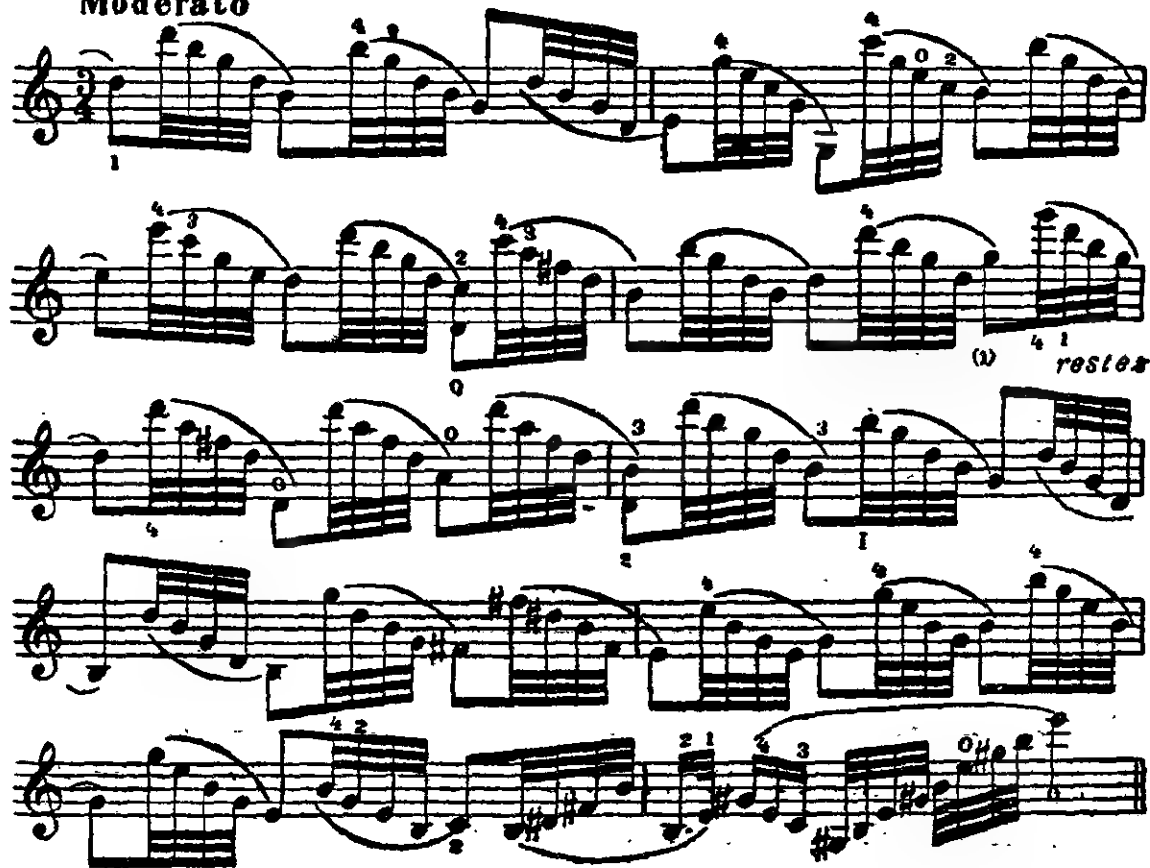
在這種情形之下，右手和以前一樣能更準確地規定這兩種組合中的音的速度之間的关系。

在學習初期，為了在變換各種速度時，能奏得更加準確些，我們可以不限於用四分音符，同時還可以用八分音符來計時，因為後者對於速度的控制較為可靠，並且是一個“控制的因素”。在阿法那斯耶夫的《奏鳴曲》里，就有按照八分音符分配音組的情形：

82

Moderato

阿法那斯耶夫：《奏鳴曲》第一樂章



51

在把速度加快一倍时,如用連弓奏出,換言之,如沒有右手的帮助,而單凭左手手指奏出,則所得的效果比較差:

83 a. 連弓



如果不用連弓而用分弓奏法校核上例的演奏效果,那末在左右手的动作不配合的情形下(在上述情形下,左右手的不配合几乎是无法避免的),我們可以看出連綫下的几个音符的时值的均等只是相对的,需要用前述方法加以糾正(用分弓演奏)①。

三十二分音符紧接在七連音的后面,它是后面的节拍节奏順序图中的最后一种时值,自七連音轉到三十二分音符看起来很难,但比六連音轉到七連音的变换要容易得多;因为从偶数音組轉到奇数音組,例如从二音組到三音組,四音組到五音組,六音組到七音組,一般說是比較难的。普拉科菲耶夫《第一协奏曲》的最后乐章可以部分地証明这一点:

84



① 在演奏下行的乐段或音的連續出現时,手指极难平穩均匀地动作,只有在熟練了把手指从琴弦上提起来的动作以后,才可能奏得流暢。——原注

在用以伴奏大号主题的音阶式的进行中以及在七连音到第四拍上转入三十二分音符的变化中，拉小提琴的人会感觉到这些三十二分音符在音乐和技术两方面所起的“平衡”作用。这里，手指很容易把这些三十二分音符一滑而过，赶着拉出下一小节的强拍（第四拍上需要一个轻微的支持，使前面的七连音中不致发生速度过早地加快而把原作的节奏型的变化提前奏出的情形）。每一拍上的音阶第一音在不同八度中的四次重复能帮助维持速度的平稳。



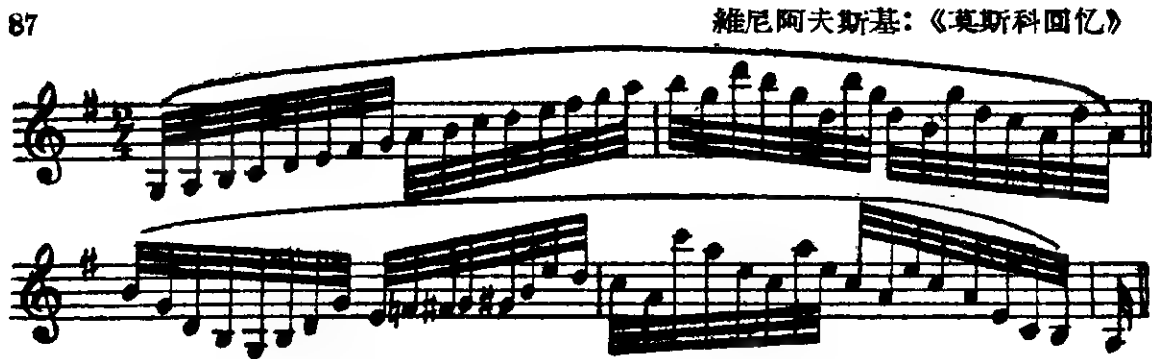
三十二分音符上的重音与其他音组中的重音一样，在音乐上也具有一定的作用，虽然作用的大小视整个乐曲或这一段音乐的性质而定。例如帕加尼尼《第二奏鸣曲》中的一段音阶式的进行，每一个四分音符上都有一个重音。

帕加尼尼：《第二奏鸣曲》



除了这一种演奏风格外，我们还须有另一种流畅而不加任何不必要的重音的演奏技巧。

维尼阿夫斯基：《莫斯科回忆》



要在技术上掌握三十二分音符的律动，把三十二分音符奏得均匀平稳，可以借助前面提到过的一个方法：將每一个四分音符的音組分成两个相当于八分音符的音組，而在每一組的开端处加一支持重音。但这类支持重音必須逐漸減輕以至于无，才能將整段音乐奏得流暢而毫无斧凿之痕。史坦尼斯拉夫斯基曾經說过：“取消重音——这是一种和加重音同样困难的艺术。两者你都應該学习。”（原書 168 頁，中譯本 181 頁。）

三十二分音符与其他由偶数音符構成的音組一起奏出时，并无太大困难；因为它们是从同一基础（八分音符）分化而来的。参閱本节（討論三十二分音符）开端处的图表。

三連音、五連音和七連音缺少这种共同的基本因素，各自成为一类，与八分音符也毫无共通的地方；因此时常將一般速度的稳定性破坏无遺。学生必須特別加以練習，才能掌握这种一般的节奏上不对称的特性。

書末附录中有三十二分音符与由奇数音符構成的音組相結合的例子。

在开始練習进行的扩大时，我們必然会很緊張而用很大的气力去应付；但随着各种演奏技巧和动作的掌握，用力自然会逐漸減少

过分用力，同时就会发生許多現象，如加强音量，肌肉緊張（用力地蹬足等），以及为害最大的——破坏正常的均匀的呼吸，不是屏住不呼吸，就是呼吸短促，时喘时息。

这类情形教师必須及时加以注意和糾正。如果学生在家里或学校里学习的时候就有这些現象发生，那末不难想象：要他上台演出的話，这些“輔助方法”將产生怎样的后果，整个演奏將显得多么緊張！

“衡量”、“相互关系”、“勻調的律动”、“律动的准确性”等詞在本章

中用得极为广泛；在音乐中这些名詞似乎并不能这么随便而广泛地运用，虽然音乐的进行都必须能用一定的時間單位加以衡量。

所有这些名詞以及練習时遵守各种規則的要求，一望而知都是与节奏——这一个音乐演奏中的最重要的因素——有关的。

但为了使學生正确地掌握艺术的和适合个别情形的节奏——这一点學生以后会明确的，这些东西都必须在学生开始学习音符时，用富有启发性的方法灌輸給学生，指導他們走上正确的道路。

學生必須將各种技巧逐一掌握，到成为一个成熟的艺术家后，他才可自由表現他自己的艺术意图；到那时候，各种技巧也更为熟練完美，他便能凭自己的高度发展的对艺术尺度的感觉来搜尋艺术的真理。

这样，他逐漸脫离了以“准确的”衡量和打拍子作为学习的主要目的这一阶段，而投入音乐的生动活潑的气息中去；他能在可能条件下加以适当的变化而不影响或破坏原来的乐思。

这就是阿薩菲耶夫所說的“从打拍子轉入更高的艺术”，他进一步說：“必須把譜上的东西完整无瑕地奏出，因为音乐并不是供人觀賞的，而是供人聆听的；只有通过听觉，音乐才变成一样有意义的东西。”

史坦尼斯拉夫斯基在他自己对教學的意見以及对演員的劝告中，时常借用音乐教學方面的經驗：“如果按乐譜需要的是三連音或切分音，真正的歌唱家就照精确的节奏，如曲子所要求的那样把这些表达出来。这种精确性会产生一种难以抗拒的影响。艺术是要求严整性、精确性和完美性的。”（原書243頁，中譯本267頁）。

切普洛夫說得非常确切：“节奏上完善无瑕的演奏必須正确地，而不是似是而非地，表現出時間的关系……有时极微細的出入，听起来就給人一个不合节奏的印象。”

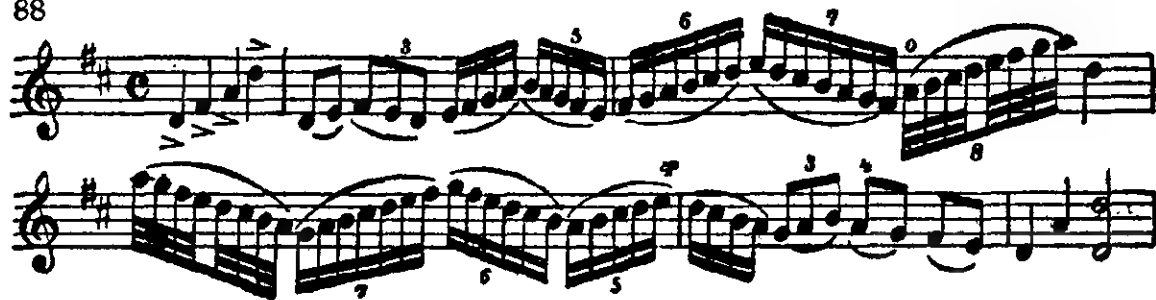
“艺术不能容忍任何似是而非的东西，这从来就是一件众所週知的

事实;这一点在音乐演奏的节奏方面,尤为显著。”

“音乐演奏中的节奏问题,如果用数字来表达,就是把每一秒钟分成几百、几千分的问题。”(第282页)

各种时值的音符及其构成的音组既经逐一讨论,我们第二步就把各种不同的音组依次结合起来演奏:

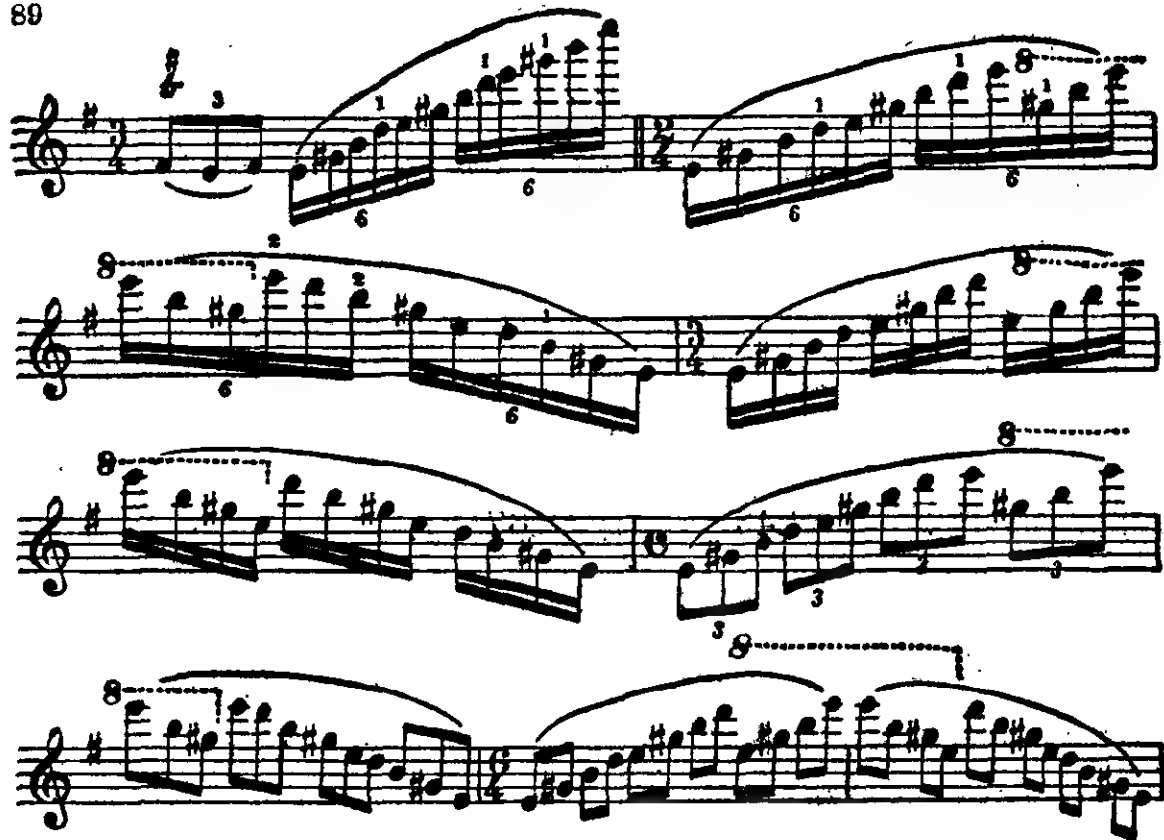
88



上图的组合在下一章中将有更充分的说明,这种组合毫无疑问地可以用于各种形式的用单音或双音奏出的两个或三个八度的音阶、三和弦、弓法以及由同一时值的音构成的乐段。

李姆斯基-柯萨科夫:根据选自歌剧《金鸡》的主题而写作的幻想曲

89



88

掌握了各种节拍-节奏的組合以后,上例演奏起来便沒有太大的困难了。

如例中所示,我們还可以用相反方向的进行来演奏。

本章所述各种音組的次序是自慢而快,律动漸趋急促。今后我們應該倒过来学习比較困难的、但是极重要的自快而慢的技巧。

作者在另一著作《小提琴的音准問題》一書中曾竭力反对学生不正确地用慢速度来練習任何乐曲。現在,作者根据多年的教学經驗,更要強調培养正确地減慢速度这一极为重要的方法。学生通常是很急躁的,教师必須随时加以制止和糾正,并經常提醒学生必須避免不自覺地越拉越快的情形。这类指示,教师必須講得有力而令人信服;使学生独自練習时也能記得,不致养成“越拉越快”的有害习惯。这类訓練同时还能帮助学生介决非常复杂的任务——掌握音乐节奏及其生动的本質,培养学生必要的抵抗力和坚定性,以克服登台表演时的緊張而不安定的心情。

八 節拍-節奏的加快和減慢

在这一章中,学生可按节拍-节奏的順序,用各种音值作音阶練習;每一个两拍子的小节($\frac{2}{4}$)由連綫連在一起,而每小节都用一弓拉出。

这样,右手的均匀平稳的动作成为先后出現的各种音組中的时值的一个衡量标准,而这許多音組都是以四分音符为基础的。

在开始学习下面的图表时,可以借一弓拉一个四分音符来拉完一个音阶;这样,帶有重音的四分音符上的双重支持使演奏者更易控制音乐的进行,使它更加稳定。

在这些練習中，手指和右手的動作的加快和減慢都必須以基本的節奏單位——四分音符為根據，這一基本單位的節奏在先後出現的各種音組的變化中都保持不變。

在拉奏練習之前，必須決定四分音符的時值以及四分音符均分所得的時值，這時必須估計到三十二分音符的時值，使後者不致在技術上快得無法奏出。

在進行逐漸擴大，自一個音組轉入下面一個音組時，基本節奏單位的速度（四分音符的速度）通常越拖越慢；相反，從三十二分音符逐漸轉到最初的四分音符時，速度通常越來越快。

產生這一缺點的原因通常是由於學生只從外表上去學習這些練習。要避免這種缺點，必須在着手拉奏以前，仔細研究這些練習（先聽一下指定的拍子）。換言之，首先想像並體會一下四分音符以及由四分音符分化出來的短小的組成部分的時值，然後才能動手在琴上拉這些練習。

從史坦尼斯拉夫斯基的著作中，我們可以找到許多有關這一點的寶貴意見：

“……做練習的時候，應當使步子的速度節奏跟動力活動的內在的綫（不是外在的綫）合拍……”（原書87頁，中譯本93頁）。

“既然步態有了動作的不斷的綫……那就是說，在那里是存在着速度和節奏的。”（原書86頁，中譯本93頁）

“也必須使它（動力的內在活動）和速度節奏的均勻的拍子相結合。

“內心對動力沿身體運行的這種感覺，我們就稱之為活動感。”（原書87—88頁，中譯本93—94頁）

“……研究這些音態，以便更好地賦予它們以內容。”（原書96頁，中譯本103頁）

如果由于技术上的困难(如换把位,一弓拉出許多音等)而不能把音乐进行奏得勻調,那末先用比較簡單的例子学习,讓学生可以專心注意节奏。

有时,可以不用小提琴而用勻整的步伐来訓練稳定不变的节奏,作为初步的准备。走路时,可以把每一步看作一个基本的节奏單位;然后把一步等分成若干八分音符、三連音、十六分音符等,而由此想象各种时值之間的变化。

对右手來說,这一方法是很适宜的,只要在練習弓法时,將手依照步伐的快慢来回运弓。从三十二分音符逐漸回复到四分音符时,亦即动作的有条不紊的減慢,是这些練習中最困难的地方。

在动作加快时,手指总是有些滯留的傾向和拖不动的感觉。这里正好相反,我們必須將手指的活潑的、“快到极点”的动作逐漸恢复到較慢的速度;但这一点也是很难做到的,手指仍旧保持着前面的进行中的急躁成分,而这一点是会影响基本的四分音符的稳定性的。

上述各点——动作的轉慢——掌握以后,我們就会真正的支配自己的两只手,因为我們已經学会并具备了“控制的因素”。这一点如果不具备的話,就談不上必要的規律、稳定性以及在独奏和合奏中沉著应付各种节奏变化的能力,也不能保持应有的节奏,使它不受任何变化的影响。

这一方法也可用以練習乐曲中的某些片段。用这一方法学习并在心中默計节奏單位的速度时,节奏規律与艺术創見必然随之而生;就是这种艺术上的創見引导着演奏者自己,并使听众完全被演奏者的意志所左右。

前面一章是訓練学生把两种相鄰的节拍-节奏的音組 配合 起来演奏的一种准备。

下图依次列举自四分音符至三十二分音符之间的各种音组。在四分音符速度不变的基础上，整个图表仿佛是一条没有间断的越来越快的急流。

遇到困难的地方，例如五连音和六连音，或其他两种相邻的音组的衔接处，必须多次重复练习，坚持克服这些难关，才能将整个图表作为一个整体毫不间断地一气拉完。但这一点是只有在将下表中所有的两种不同音组的衔接处分别熟习以后才能做到的。

下图是用单音奏出的三个八度的音阶，学生也可以用双音拉奏任何一种音阶。

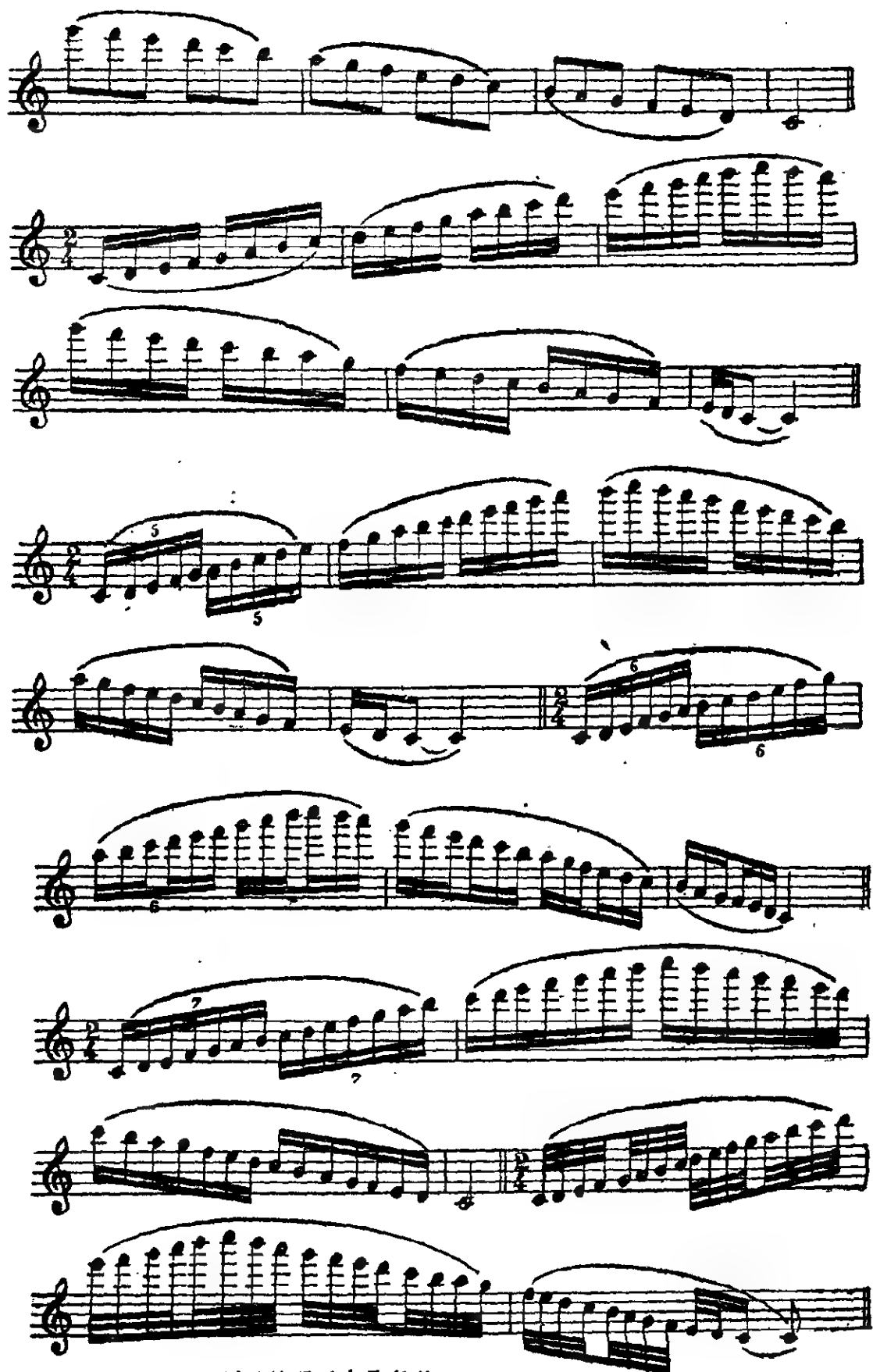
快慢的程度可由学生根据他当时的能力而定。

节拍 - 节奏的加快和减慢图

三个八度的音阶

90





同样的練習用分弓奏出

我們必須从三十二分音符开始,不加間断地倒退上去練習,轉入节拍-节奏的減慢.否則,手指的动作只限于动作加快的一方面;而片面的学习是得不到多大收获的.

拉奏上述練習时,学生可以用节拍机校核速度,結束时的速度必須与开始时的速度相符合.

在掌握了上述各点(即律动的連續变化)的基础上,我們可以进而在實踐中运用已經闡釋并掌握了的各种方法和技巧,演奏在历代名曲中时常遇到的用各种方式結合起来的繁复的音組.

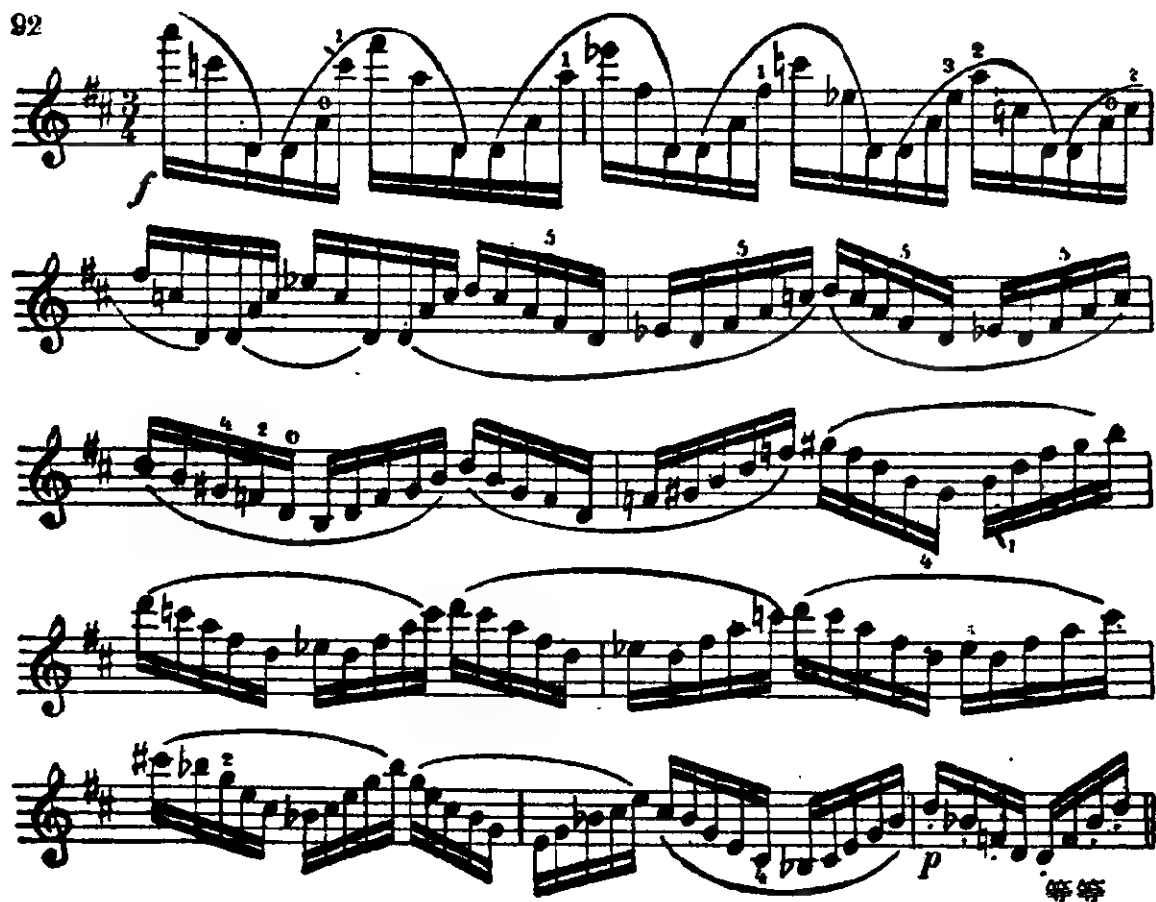
柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章

91



勃拉姆斯:《协奏曲》第一乐章

92



62

98 Andante sostenuto J. 63

哈哈士良：《协奏曲》第二乐章

Violin part: *a tempo*, *poco rit*, *a tempo*.
Piano part: *mf*, *cresc*, *ff*.

塔涅耶夫：《前奏曲》作品28

94 Grave J. 112

Violin part: *p dolce*.
Piano part: *p*.

小提琴与竖琴乐谱中各种不同音组的交替出现（在乐队伴奏之下）：

小提琴

鋼琴

mf

mf

dim.

p

九 重音及其力度

在前面几章里，我們不止一次地提到有必要把小节中的主要拍子奏得突出而把它当作支持音，并用重音加以強調。到目前为止，这些重音主要还是狭义地限于教学方面，用作技术上的輔助方法。

但在学生发展的下一阶段中，重音另具特殊的意义，它变成了音乐表現的一种手法。

在閱讀文艺作品方面，我們会发现类似的情形，虽然在閱讀文学作品时，我們对文字的熟練程度远比学生在自己拉奏一个乐曲时对乐曲的認識要高得多。我們在第一次閱讀詩歌一类的作品时，第一件事就是分析其中的結構和主要韵律(揚抑抑格，揚抑格，抑揚格等)，將全詩大致分析一遍之后，才能用近似朗誦的风格吟誦，讀音漸漸生动而有表情，在含义特別深長的地方加重語气；最后，詩篇的外在因素和組成因素逐漸变成生动而自然的語言。

学生如果已經了解一篇乐曲的内容，那末，在他演奏这一篇乐曲时，上述“教学用”的重音和詩歌朗誦中的音节划分一样，逐漸趋于平順，而不再自成为一个目的。关于这一点，史坦尼斯拉夫斯基曾經說过：“只要求你把一个重音放在最后的音节上，即念成‘Хороший человек’，不过請你不要打出来，而要热爱着，玩味着，小心地把所強調的字和它的重讀音节送出来。要少打腮梆……”(原書166頁，中譯本178頁)。

減少这类單字、乐句和动机的人为的划分，可以帮助学生避免生硬、粗糙和矯揉造作的音乐发音。但在学习时，为了求得演奏的勻整，必須求助于某种正确可靠的輔助方法，作为統一、調和及实现自己的音乐意图的基础。

重音便是这些輔助方法之一。但这只是重音的許多作用中的一个。

在最初学习用重音来演奏的时候，我們首先必須了解重音在力度上的特性：

重音記号的图形>就給人們一个明确的有关音量分配的概念。从这一符号，我們就可以看出，在开始奏出时或起声的音量最强，但短时期內就逐漸減弱以至于无(至符号中的尖角的頂端时)。

鋼琴、管乐器、豎琴以及人声，由于发声性質的方便(尤其是人声，它有着自然的呼吸的帮助)，比小提琴以及一般的弦乐器更容易正确地

奏出重音和“特强”(sforzando);这是有着一定的原因的,但这些原因必须坚决加以克服。

初学者在靠近弓根处换弓时,往往发出一种尖锐刺耳的重音,仿佛把弓从弦线上“撕下来”似的。学生必须花上很多时间和努力,才能使换弓时拉出的声音柔美而不刺耳。可是很奇怪,有些学生事实上已经掌握了这一技巧,但在拉奏正确的重音时,换弓时的噪音仍旧很难克服。

有一种常见的现象足以证明这一点:同一音连续出现数次时,学生往往将这几个同样的音“含含糊糊地” 併成一片,不能象单字中的音节那样清楚地逐一吐出。

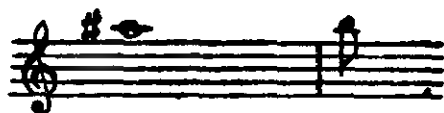
这一缺点在用弓的不同部分 \square , ∇ , \square 来演奏个别的音的时候,是很显著的;例如在贝多芬的协奏曲第一乐章中:

96



拉出来的结果等于:

96a



而这一情形,在用连弓演奏时,尤为显著:

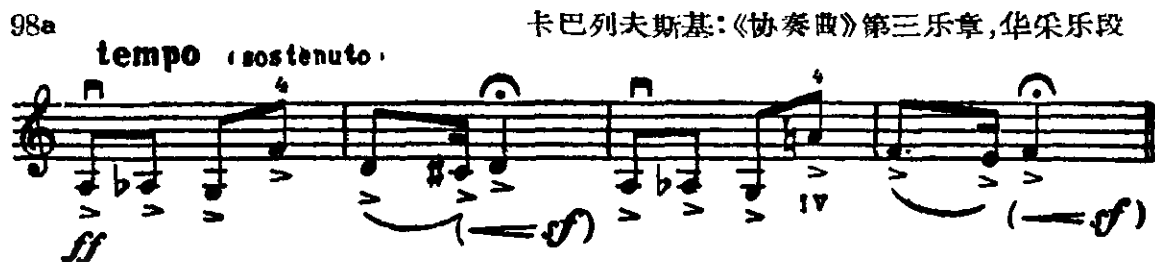
97



我们对于音的重复出现,一般是不够注意的。有时同一音高的音连续出现数次,但其中的音调不尽相同;而我们遇到这类情形的时候,却把这些音的音调置之不理;有时是同一节奏型或乐句的重复,我们一般总是越拉越快,仿佛那是想当然的事情。同一音的重复是一个极平常的

事情,但我們却从来不加意注意.上例便是明証.

把一个音越拉越响(＜)或断然中断,而不是象人声或鋼琴的琴鍵在按下后这一段时间內所发出的声音那样,先强而后逐渐消散,这样演奏的重音是完全不正确的.当然,这话用諸于音乐演奏上并不是說音逐渐消失,不再有声音,我們指的是音的朗誦性質.



声乐家要清楚地重复一音,可以借助歌詞的音节;音节把同一音上的單字拆成几段,而并不使这一單字听起来七另八落.声乐家还可以利用换气;换气等于历时很短的一种标点符号,与歌詞內容相符合.在鋼琴上,槌子敲击琴弦后,立即跳回原位,讓琴弦自由地发声;进行中需要重复音的时候,都必須先有重复的动作,然后才能听到声音.

在小提琴上,发声的动作固然也是必須重复的,但方式完全不同:手拉着弓在琴弦上摩擦.通常在拉上弓时,即拉近弓根部分时,手压向琴弦的力量自然而然地越来越大,因此产生一种与重音的性質完全相反的效果:漸强＜代替了应有的漸弱＞.

这一錯誤現象往往引起对音的不正确的笨拙的处理,也引起古怪而違反艺术原則的分句法,以及一般的不良的演奏方式等問題,因此,必須及时注意糾正.

小节的基本結構,我們都已經知道;例如在一个 $\frac{4}{4}$ 拍子的小节中,每一个四分音符各有其固定的地位:强、次弱、次强、弱.这些拍子就整个來說,决定音乐單字在小节中的地位以及正确地发出这个單字的方法.这一基本規則当然在某些情况之下是可以加以变动的.下面摘自貝

多芬协奏曲的例子,按照上述各个四分音符的意义和轻重,应该奏成:

99



但在这一情形下,这样的分句法是不恰当的,因为升A作为一个导音,有着极强烈的向第二小节中的B音进行的倾向.这一倾向随着升A在每一个四分音符上的連續四次的重复出现(配合着定音鼓的主题)而越来越强.我們只要看它原来的未曾用三連音加以变奏的动机,便可以很清楚地看出这一点:

100



在这种情形下,第一小节中的重音的表情是应该一个强似一个,刻划出这一乐句的真正的精神,外形上近于下图:

101

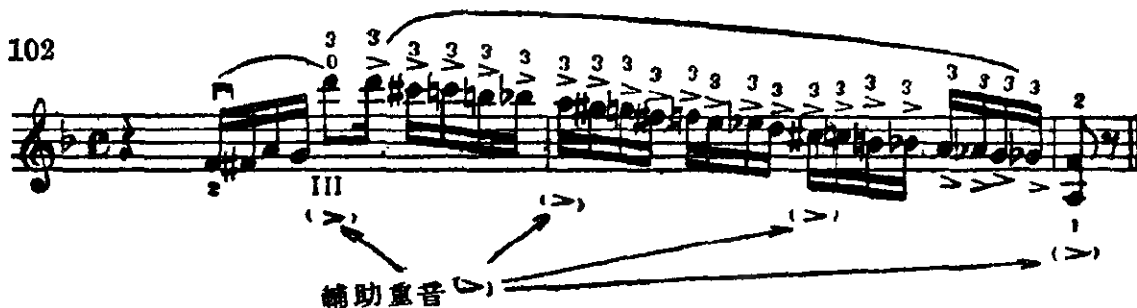


重音就其本质来说等于是色彩浓淡的变化;重音的音量也有各种强弱而音量决定于各个特殊情况下的主要的“一般的”表情微差.

在某些情形下,在右手用連弓毫不間断地拉奏时,重音可以用作一种用手指清楚明确地区分前后各音的手法.

維尼阿夫斯基:《D小調协奏曲》第一乐章

102



在这一例中，不能因为手指和整个左手的动作比較被动而將前后各音“含含糊糊地”連在一起，成为滑奏的形式。

在每一个十六分音符上的連續不断的重音的烘托之下，还可以有“韵律的”支持音上的“內在”重音(譜下面的括弧中)。

在中庸速度中，手指作滑进动作时，这确是一个輔助方法和“控制的因素”。因为通常由于手的痙攣性地抖动的本能，同一手指“滑奏”半音音阶时用很快的速度；而这里需要的是手的絕對均匀的动作，这样的动作是必須有輔助的标记加以指引的。

帕加尼尼的第十三首随想曲是重音的两种运用和处理方法的一个例子：

帕加尼尼：《随想曲》第13首



这里的指法，直到第一把位为止，在整个用三度奏出的半音音阶中都是用第一和第三两个手指演奏，而这两个手指的移动由弓的輕微的推动加以配合。

上例所用的是比較輕柔的重音(——)，这类重音并不損害随想曲第一部分的宛如歌唱的特性。第二部分中的重音尖銳有力，半音音阶用八度向下进行，与前一部分中的委婉的三度構成强烈的对比。



演奏八度用的指法(第一和第四指)也由右手有力的动作加以配合。

这两个不同形式的重音的对照,使整个演奏听起来更为鲜明,而在上述随想曲的第二部分后半部分的上行的跳进形式的模进中的不正规重音使整个演奏更为鲜明。



上例的不正规音是同时用弓的尖锐的跨换,将弓突然跨到较高的弦上去以及用左手击弦两种方法奏出的;这样从两方面来奏出重音,使它突出鲜明。

重音也是一种音乐上的辅助方法,用以明确1)主题的节奏和2)声部进行。

106

巴赫:《第一奏鸣曲,赋格曲》

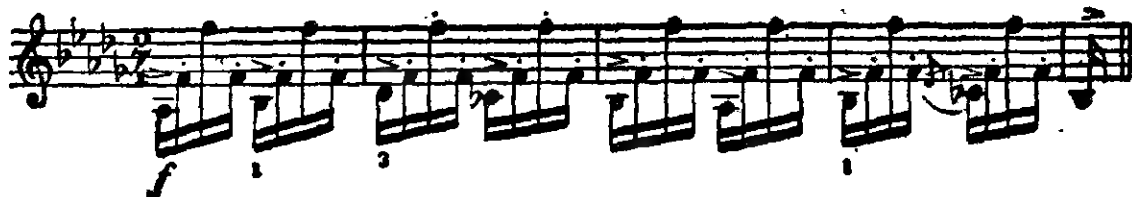


史坦尼斯拉夫斯基告诉我们:“应该找出所有这些着重的字和非着重的字之间的相互关系,认识重音的性质,从而创造出能使语句生动活泼的声音的远近景和层次。”(原书179页,中译本194页)

重音使主题与声部进行突出:

107

莫斯特拉斯:《素描》第3首



重音用以明确由连弓奏出的动机的起迄。有许多音乐家认为这是

連線的作用,并为了明确动机的起迄,在連線下面的第一音上可以加一輕微的重音,仿佛借以表示乐思的开端。

108

莫扎特:《小步舞曲》



这是一个由两个音符構成的最簡單的动机的例子。这两个音符由連線連在一起,而每一組中第一音应比第二音强。

109

拉科夫:《协奏曲》第三乐章



音的各种形式的組合

重音明确規定了节拍的結構和动机的意义,使我們更明晰地把节拍——音乐作品的生命和音乐的脈搏——傳達給听众。

重音的任意更动,即使是极微細的,也会使小节的結構起很剧烈的变化;更重要的是改变听众对乐曲的理解,使他們茫然若失。

重音变动后,同一个节奏型便获得了完全不同的意义。

110

111 **Lentamente**

拉赫瑪尼諾夫-普列斯:《練声曲》



112

維瓦爾迪:《A小調协奏曲》第一乐章

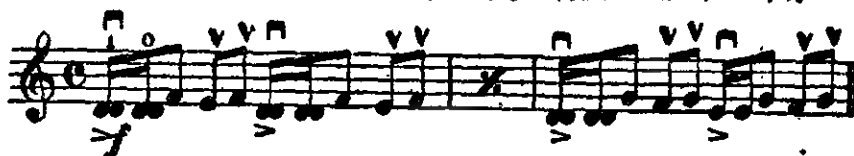


113

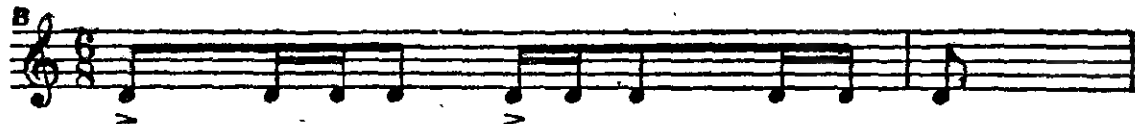


114

哈哈士良：《协奏曲》第一章乐



115



116

Presto $\text{♩} = 88$

李沃夫：《随想曲》第十二首

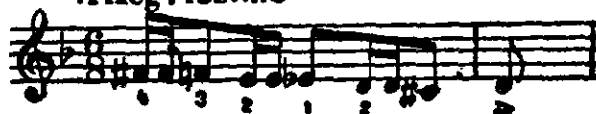


118

拉科菲耶夫：《奏鸣曲》第四乐章，作品80

Allegro

117



119

120

普拉科菲耶夫：《奏鸣曲》第二乐章，作品80

Allegro brusco $\text{♩} = 88$ 

121



122

普拉科菲耶夫：《奏鸣曲》第四乐章，作品80

混合的
节拍节奏

不同音组结合在一起的各种练习：

123

練習



这样的組合可用作乐曲中各种常見音組的初級的补充練習：


124

哈恰土良：《协奏曲》第一乐章



克罗采：《練習曲》



演奏  这类的組合时，时常可以发现扩大十六分音符的傾向。

125

勃拉姆斯：《协奏曲》第一乐章



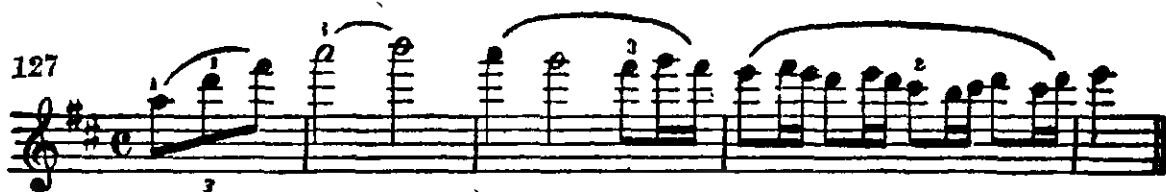
在海濶的演奏中，上例的組合往往起变化而近乎三連音的形式：

126



在貝多芬的協奏曲中：

127



也可以看到把這一段奏成三連音的傾向。

128



另一種錯誤則相反，那就是把十六分音符縮短而把八分音符延長：

129

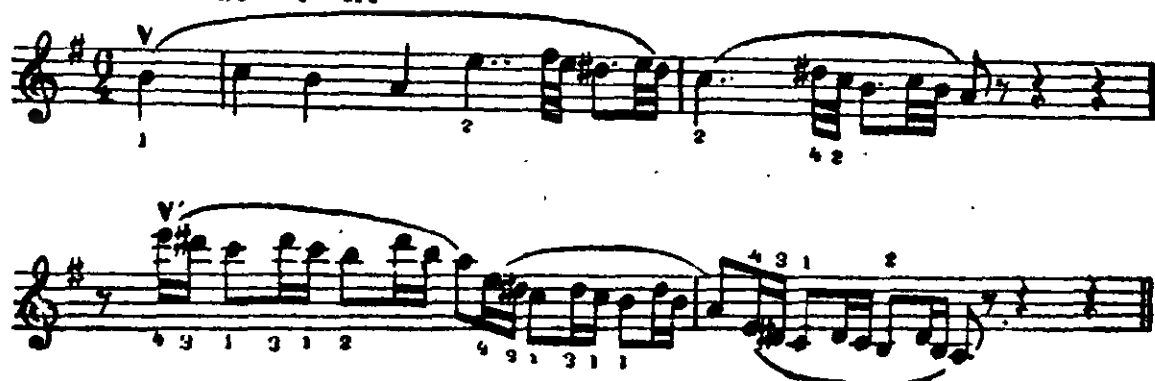


要糾正這些錯誤，首先必須重新明確連續出現的兩個均等的八分音符的時值，再按照它們的速度，將第二個八分音符對分成二。



在糾正第一種錯誤時，必須將十六分音符與前面的八分音符分割開來，把它們當作下面一個八分音符的弱起小節處理。糾正第二種錯誤時則相反，將兩個十六分音符之間的距離拉開些，并使十六分音符與前面的八分音符靠近些。

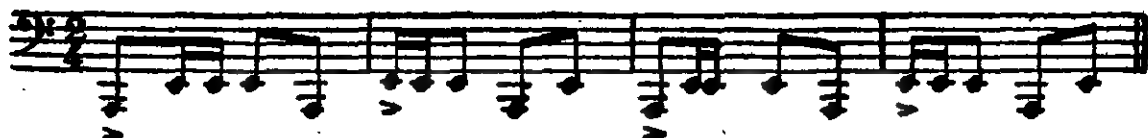
這一例子將下面的組合結合在一起：

Moderato $\text{♩} = 112$ 

上述各种组合和变化都要求演奏者加以清楚明确的解释和表现。

我们举下面一个选自圣-松的歌剧《参孙与德里拉》的例子——《酒宴舞曲》中定音鼓声部中单独奏出主题的一个片段，说明变化后的形式：

131



如果在这一富有特征的节奏中，定音鼓以较低的音为支持，并把重音加在较低的音上，那末，节拍-节奏便起了根本的变化，虽然音的次序依旧。

132



八分音符的数目并没有改变： $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8} = \frac{8}{8}$ ，但这些重音赋予节奏一个完全不同的、与整个片段格格不入的性质。

要强调一个音型的原有意义，就必须采用起指导作用的重音。纵然

乐譜中并不一定注出重音，但重音的确是帮助我们正确地了解和表现旋律进行的一个必要条件。

貝多芬：《协奏曲》第一乐章



上述两例中，处理八度的方法是随着重音的用法而不相同的。第一例中，重音比较鲜明有力，落在高音上，使整个进行显得更有意义，更为紧张。第二例中的重音（在音符下面加短横线表示）往往只是一点意思，而实际上并不一定奏出；并且落在低音上，使得用音阶形式进行的旋律听起来很流畅。

这里，我们不必再列举特殊的、夸大的、重音移置的例子来说明产生这一差别的方法。

我们只消把不同风格的作品作一比较，便可以清楚地看出这一差别来了。

例如贝多芬的《协奏曲》和勃拉姆斯的《第四匈牙利舞曲》（约希姆改编）：



从音乐的意义上来讲，短倚音必须具有弱起节拍的性质。但在演奏

时,必須略加强調,才能使人听出来,不致因其时值过短,速度过快而消失掉。

136

戴格維尔:《苏格蘭舞曲》



前面的几个十六分音符上的重音必須非常明确。

如果將重音移到后面一个加有附点的八分音符上,旋律与节奏的原有特性,以至整个民間舞曲的风格,都遭到了严重的破坏。

当旋律从第三小节起轉入低声部时,重音必須略予加强,才能使旋律声部不致被空弦的声音所“压倒”。

重音用得过多,或在重音上特别多用些弓加以强调的話,便会影响速度,使音乐的进行显得滯重:

137

克萊斯勒:仿浦羅尼的风格写作的《前奏曲》和《快板乐章》



另一方面,减少重音的数目,按照速度的要求减少用弓的部分,并减弱弓压在琴弦上的压力,这样可以使速度加快。

如果用“維奧蒂弓法”演奏下例:

138



在中庸速度时,加强每一个奇数的八分音符;例如在克罗采的《E 小調練習曲》中:

139



这时,右手需要用很大的力气,更何况这里是 forte(“强”)的音响.在罗維里的練習曲第三首或在貝多芬的协奏曲中,都用这种弓法演奏十六分音符:

140

貝多芬:《协奏曲》第一乐章



但如果用克罗采練習曲里所用的那种音量,就不可能奏出这一乐曲所要求的速度.因此,必須少用些弓,减弱弓在弦上的压力,同时略为減輕音响的强度,但还必须“减少”重音.

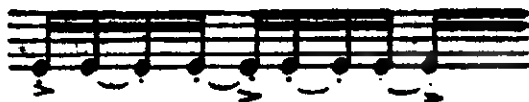
在克罗采的練習曲里,每隔一个八分音符,換言之,即每一个四分音符有一重音,而每一重音的强度几乎相等.

141



而从八分音符轉为十六分音符,換言之,即律动加快一倍时,也可以把支持重音保留在每一个四分音符上(用下弓时):

142



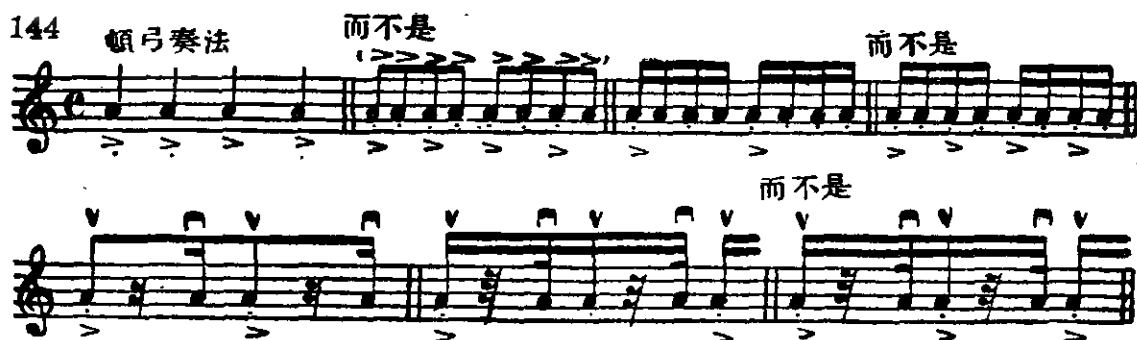
第三个、第七个等十六分音符,亦即第二、第四等偶数的八分音符上的重音只是有这么一点意思,而不需用力加以奏出.

143

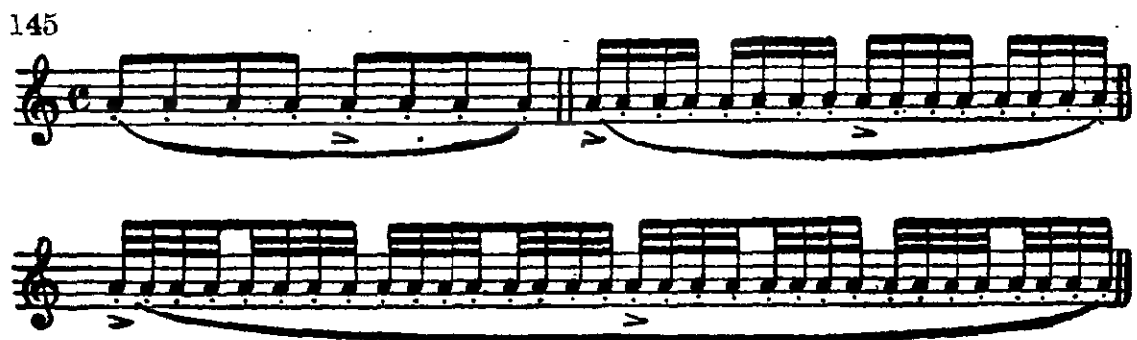


这样可使右手省却許多不必要的緊張,而右手的緊張最足以使进行拖宕而变得滯重.

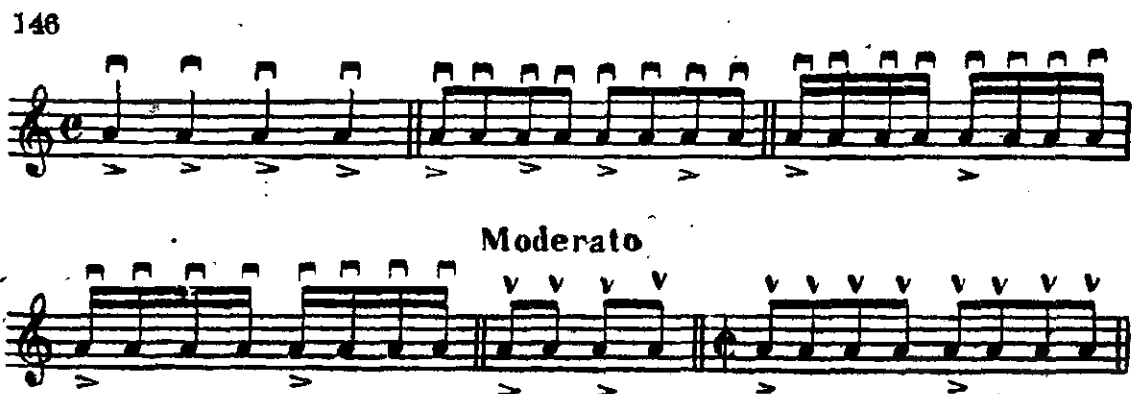
同样，在加快速度和改变重音的关系时，可以减少在用其他剧烈的、断续的弓法演奏时的手的紧张程度。



用一弓演奏断音时，可以利用匀调的重音使进行流畅。这些重音可以按照速度的加快而减少；同时还可以用作进行和缓下来时的“冲动”。

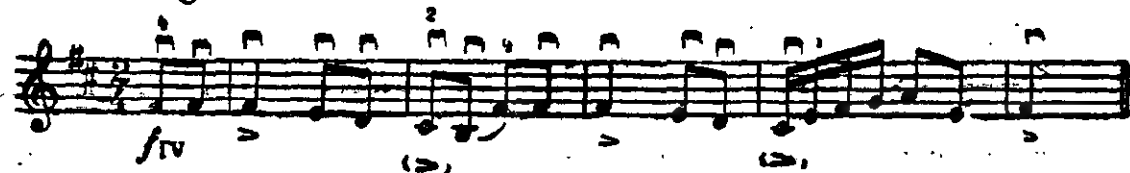


重音也可用于其他的进行加快的情形中：



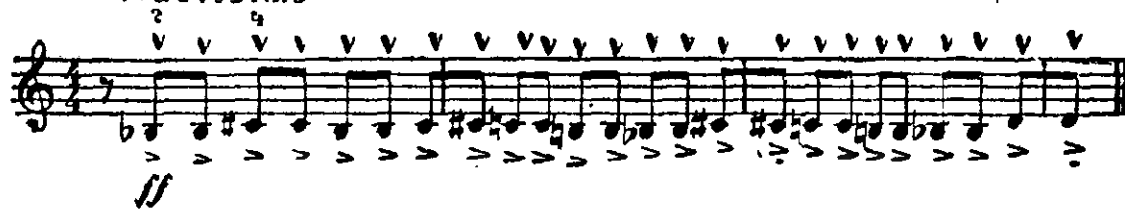
147 Allegro vivacissimo

科夫斯基：《协奏曲》第三乐章



148 **Vivacissimo**

普拉科菲耶夫：《协奏曲》《D大调谐谑曲》

**一〇 不正規的重音**

在教学实践中(以及在演奏中),常见的不正規重音大致可分为两类。第一类是由于表情需要而加置的重音,通常由作曲者在乐谱上标明,这类重音主要可以分成两种——力度重音:①

149

柴科夫斯基：《谐谑曲》作品42



150

維爾坦：《第五协奏曲》



① 加强小节中任何一拍上的音,使之突出,这样造成的重音称力度重音。——原注



長度重音①：

哈哈士良：《协奏曲》第三乐章



第二类是不正确的錯誤的重音，与作曲者的原意毫不相干，并表示出演奏者的音乐趣味低劣，技巧不够完善，运用的方法不对；当然致誤的原因也可能是演奏者粗枝大叶，不用批評的眼光和严格的态度来对待自己的演奏。

这样，他歪曲了原来的节拍-节奏的意义，换言之，即歪曲了作曲者的意图。

帕加尼尼的第十六首隨想曲是說明第一类由于表情需要而加置的不正規重音的一个最鮮明的例子。

如果这首乐曲用寻常的練習曲风格写作——乐曲中的十六分音符非常流暢地进行，把这些对“疾板”的速度来说是多得异乎寻常的重音拿掉——那末，这首乐曲在技术上便不致这样艰难；而艰深的技术是帕加尼尼的隨想曲风格的一个典型特征。作曲者更用許多重音加在某些音上，使他們获得某种特殊的色彩；这些音和重音变成一个不可分割的

① 延長一音，使之突出，这样造成的重音称長度重音。——原注

整体。这些重音使隨想曲达到了真正的在技术上登峰造极的境地。

如果要用它原有的特殊风格来演奏这首隨想曲，仅仅掌握了左手的技巧、帕加尼尼弓法、跨弦以及其他各种有关的技巧是不够的。这里除了上述各种因素以外，最主要的是重音演奏技巧的掌握；这些重音已不再是帮助教学的一个輔助方法，而是一种艺术手法。

这一技巧不仅为演奏上述練習曲所必要的，并且能帮助学生改正各种各样的节拍-节奏上的錯誤。关于节拍-节奏的歪曲，我們后面即將談到。要掌握这一技巧，首先必須掌握各种各样的重音，学会毫不費力地將重音移到小节中的任何一拍上——特別是移到正确的拍子上的技巧。

在教学实践中，重音是初等教育中一个非常良好的輔助手法；因此可以利用閱覽的方法不断地引起学生对于加有重音的音符的注意，这些音符可用大号鉛字排印，以別于其他音符。

若干不正规重音連續出現后，必須自己加上一个“还原重音”或采用作曲者所加的“还原重音”。作曲者在故意用許多不正规重音破坏了乐曲的流暢进行之后，另加“还原重音”恢复原来的正确的节拍-节奏。为了这一目的，“还原重音”可以略加夸张。

在帕加尼尼的第十六首隨想曲中，不正规重音用得很多。这些不正规重音似乎出現在完全意想不到的地方，但都是出諸艺术的要求而加的。不正规重音以外的强拍上的那些有支持作用和还原作用的重音，我們必須特別加以強調，才能使不熟悉这一作品的人对这一个繁复的、阿薩菲耶夫所謂的“重音的节奏”有所了解。

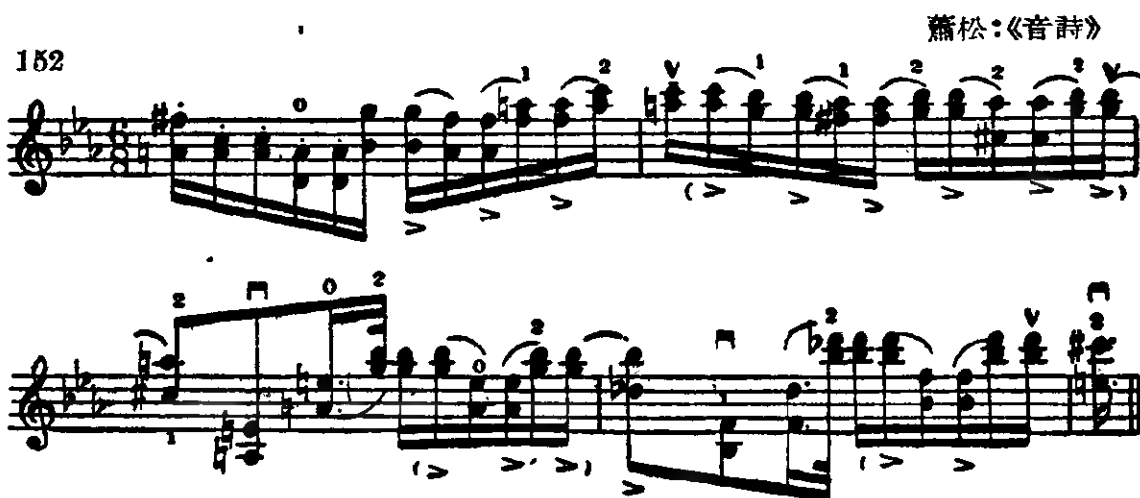
應該指出：重音的訓練在我們小提琴教学中，一般說来，尚未达到应有的标准。我們对于重音的注意还是不够的。有許多所謂“合法的”节拍-节奏的歪曲变成了理所当然的事情，有些竟成了学生的习惯，而这

类錯誤我們始終未予糾正。这一情形不仅在学习初期,甚至在以后的阶段中都可以发现。下面的許多例子很清楚地証明这一事实。

找出造成錯誤重音的原因,即歪曲节拍-节奏的原因,并詳加研究,在某些情况下便可以利用这些“有害的”原因的积极的一面。例如:左手在弱拍上换把位时,把这一弱拍奏成强拍;弓跨弦时的动作的跨張虽然会引起錯誤的重音,但都可以从正确的角度来加以利用。

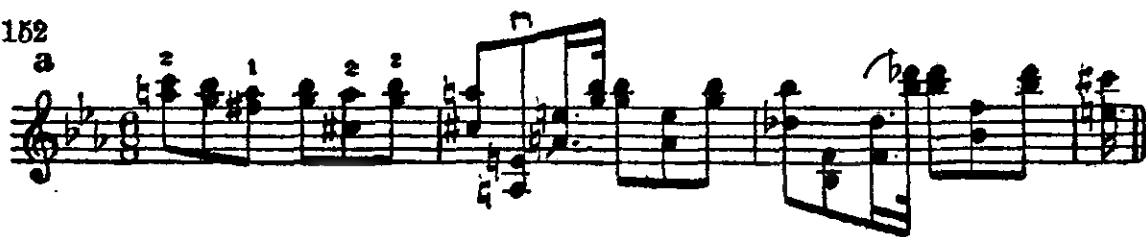
由于这些缺点而造成的不正規重音(錯誤重音)如果运用得当,可以变成积极而良好的輔助方法,帮助学生奏出必要的正确的重音。

换弓时必须非常小心,不然,弓与弦相撞,使弓的移动方向的每一次变换都很突出。换弓当然應該是輕柔自然的,但在某些情形下,上述显著的换弓运用得当的話,能帮助解决某些音乐上的問題:



在蕭松的音詩中,每一次換弓都特別在乐譜下面加以注明;这样可以使我們將每一个六連音中的各个十六分音符清楚地奏出;不然的話,同一个双音的两次連續出現就会合併在一起而前后划分不清,听起来成为一个八分音符而不是两个十六分音符,整个音組就不成其为六連音了:

152

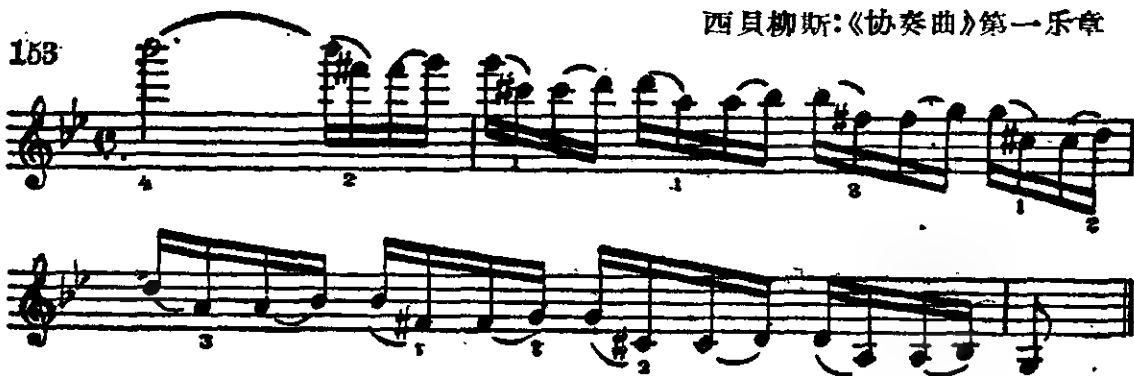


这些小节如果就这样含含糊糊地奏出，听起来音乐的进行似乎停滞不前，而事实上，音乐进行就力度上说也是在统一的节奏之内不停地发展着的，从轻盈如气的 *flottato* 逐渐发展到 *ff*。

这里我们又回到演奏重复音的问题。重复音的每一次出现必须毫无例外地清晰可闻，不能由其他音组来代替，如上例那样。这里必须附带说明：小节的原来形式必须保持不变，学生不准擅自加上各种不必要的强调，更不准为了演奏方便起见而任意将节线移动。

有些人往往把下例：

西貝柳斯：《协奏曲》第一乐章



奏成：

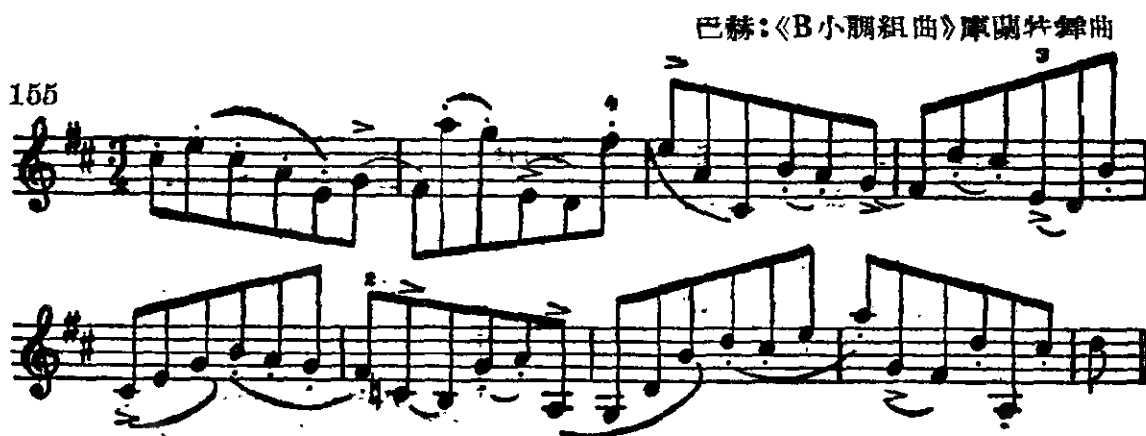


乐曲的内容规定了整个乐曲的演奏风格,并决定乐曲的表现手法;各种表现手法都必须和乐曲风格最为接近。

重音的性质也必须符合乐曲的风格。

在同一篇乐曲中,可以有数种性质不同的重音:激烈的、特别强调的、柔和的,有各种微细的强弱变化的,开始时有略带振动的颤指的,等等。

往往,乐曲中附注的重音不是由作曲者自己而是由编纂者加上去的;例如巴赫的小提琴独奏奏鸣曲和组曲。在巴赫的原稿中,强弱记号和重音极少。但在大卫的纂订本里,他照自己的意思补注了一些重音(这些重音在原稿中是不存在的):



下面是不正规重音运用不当的例子:



将大卫的纂订本与巴赫的原稿作一比较,我们便可以看出有多少重音全是大卫给加上的。

毫无疑问的,这些重音是大卫按照他个人的趣味和理解而加的;并

且大卫似乎不愿意墨守成規地把所有的重音都放在强拍上。

纂訂本中的不正規重音都是根据大卫个人的意見而加上的。在我們看来,有些重音可能不太恰当;但編纂者主要是希望在巴赫的复調音乐的声部对比和綫条发展的烘托之下,將某些地方煊染一番,使它們变得更加鮮明突出,使巴赫的复調音乐听起来不致象練習曲那样單調乏味。

作曲家的重音的两种用法:

157

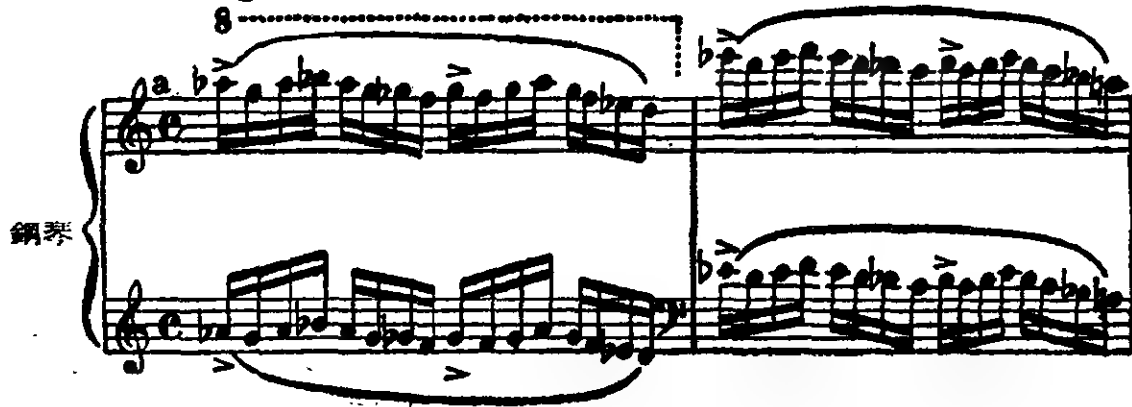
克萊斯勒为貝多芬的《协奏曲》第一乐章所写的华采乐段



158

Allegro con fermezza J. 132

哈恰士良:《协奏曲》第一乐章



6 同上.





a) 例鋼琴譜中的重音是作曲者加的,每半小节加一正規重音,如是者凡两小节,到第三小节則轉用不正規重音.在 6) 例中,低声部中和弦上的不正規重音和上声部的正規的主題节奏構成对比,而上声部的第四个八分音符(+)并不受到下面和弦上的重音的影响. B) 例是一段由于換弦而引起的不正規重音的例子,但这已不属于不正規重音一类,而是由于演奏者的錯誤而造成的技术上錯誤的重音.

一一 重音运用方面的各种爭執之点

有时,我們一看到节拍-节奏的組合,就发生疑問:倒底應該如何解釋和更正确地表現这种組合.这个問題一經解决,演奏者在何处加上何种性質的重音等問題也就迎刃而解了.

在这种情形下,乐曲的内容和演奏的风格都要求正确和恰当地解决节奏的問題.

对于演奏方法的选择,在下述情形下,意見最为分歧:在原来的小节中出現了与原有节拍不同或近似的另一种节拍,例如在三拍子($\frac{3}{4}$)的小节中,突然出現两拍子的音組:



160

Allegro

柴科夫斯基：《圆舞曲—谐舞曲》作品34



或如下例 161 中用帕加尼尼弓法演奏的 $\frac{4}{4}$ 小节，给人一个很清楚的三连音的感觉：

161

克罗采：《练习曲》帕加尼尼弓法



关于例 160，我们会发生一个问题：重音应该怎样分配，即哪些音应该加重？是否可以把这些音组：

162



作为两拍子处理？柴科夫斯基是否想用这种组合来平衡三拍子的基本节奏，最后仍旧从这一暂时性的节拍回复到基本节拍？还是应该使这一音组迁就基本的节拍而根本不理睬这种由两个四分音符构成的切分音在这三拍子舞曲中所应起的对比作用？这里，重音的分配显然有两种方法：

162 a



在上例中，每一组三连音中的第一个八分音符上加一重音，这样就变成两拍子或切分音的形式，因为这里的两拍子结构其实就是切分音的一种变体：



这样,两种对比节拍中的强拍要每两小节才能会合一次。因此,三連音組仿佛扩大成上图,包括整整的两小节。

另一种奏法充分保持了基本的三拍子的对称和平衡的性质:



从教学观点来说,第二种解释可能是比较正确和合理些;但听起来远不如第一种节奏结构那样动人,第一种结构比较有趣,并加强圆舞曲的轻盈流畅的特性。作曲者有意使它和另外一种顾名思义的舞曲体裁——谐谑曲相似。

下例 165 用帕加尼尼弓法演奏:



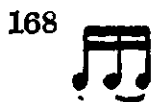
如果把这个实际上等于三拍子的弓法:



用来演奏偶数的四拍子的小节,而其中重音正好落在每一个四分音符音组的第一音上,那末奏起来一定是相当困难的:



三小节中連續不断的換弓使上例更加難奏：

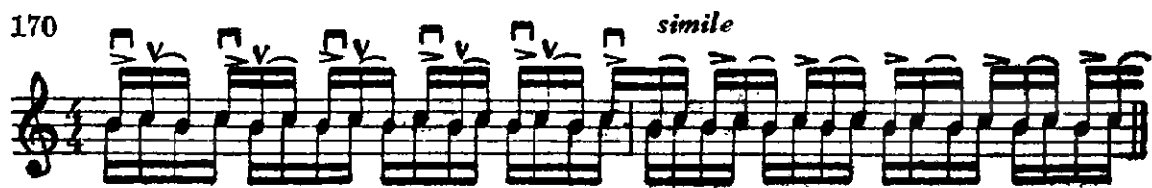


加重的四分音符上的三拍子音組的結構更大大地增加了換弓時的忙亂現象。如果換用 $3/4$ 拍子，這種現象便不會發生；因為十六分音符的總數——十二——剛好用“三”除盡，因而每一小節中的弓法與重音的分配是一致的。

帕加尼尼：《隨想曲》第16篇



如果將十六分音符按照基本的三連音的組合連結起來，演奏時就要方便得多：



按照這種組合，增加重音，使弓法與音組相配合，演奏起來就容易了；並且在這種組合里，有支持作用的、加重音的十六分音符都是用下弓（ \sqcap ）拉出的。這一情況，至少在解決目前的節拍-節奏問題時，不失為一個良好的輔助方法。

這樣又發生了一個問題，兩種演奏方式中，選哪一種好呢？

如果從教學觀點出發，要充分保持四拍子的意義和性質而不摻雜

其他律动或將节拍分化,那末第一种方法比較恰当。

但在小提琴乐曲中,用第二种方法的例子也不在少数。

171

維雨坦:《第五协奏曲》



这里,作曲者用 *sf* 的記号強調三音組的結構。

我們的教學目的是把学生培养成演奏家,教他們逐步掌握一个音乐家和演奏家所必需的各种音乐表現手法。

如果我們已能把节奏看作一种音乐的概念,把演奏者看作一个技术深湛的音乐家和演奏家,那末我們还必须記住一点:学生过去的学习是以培养对“节拍-节奏上的支持”的感觉为主,但等到有一天他用得到这种“支持”的时候,他已成長为艺术家了。他已經到了应该逐渐离开“学生”阶段的时候了,而在学生阶段中,他主要是学习狭义的“規則”,为了遵守这些規則,他就偏重于各种各样的“方法”和“方式”的学习;說得更正确些,他在逐步走向音乐的表現和演奏;但这一时期所学习的却还不是能摆脱形式上的羈絆的演奏方式。

在成長的过程中,学生逐渐不需要“支持”;这些“支持”在他看来,扩大成拘束和强制他的因素,他感到有突破成規的必要,力求在音乐上正确和鮮明地表現乐曲的内容。

演奏者在考虑前面提到的还原重音的意义及其校核作用,將作曲者所要求的节拍-节奏的对比逐一奏出时,他必須記住,所有的不正規重音都需要用强拍上的“支持”来加以平衡和糾正。

不正規重音使听众的感觉失却平衡,因此正确的重音必須把听众的感觉納入正軌。

有时,也可能遇到一些与乐思和乐曲进行速度仿佛相抵触的节拍。

这一种外表上不统一的节拍,我们可以引汉多什金的《第一奏鸣曲》(作品3)的第一乐章 Maestoso 为例:

172

汉多什金:《第一奏鸣曲》第一乐章



还有贝多芬的两首浪漫曲: G 大调, 作品40, Andante C 和 F 大调, 作品50, Adagio Cantabile C.

这些记号警告我们不要为了使乐句听起来更加波澜壮阔而将小节分化成若干细小部分,这样做是完全不必要的。

这些例子中的速度本身似乎就意味着把 Andante 以至 Adagio 的速度略为加快的倾向。

一二 几种主要的单式节拍和复式节拍

重音的作用不仅在于明确小节各拍的特性,并且还明确了较大的音乐段落如小节、动机的性质。

一个宽广的节拍-节奏可以分化成较小的部分,也可以用另一种节拍-节奏来代替,关于这些东西我们都必须详加说明。

几种主要的单式节拍以及由单式节拍构成的复式节拍: $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, 我们都已经略知一二。

單式节拍 $\frac{3}{8}$ 为構成复式节拍 $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ 的基础。

李姆斯基-柯薩科夫：歌劇《薩德科》

173

小提琴

鋼琴

在上例中，两种不同的节拍由一个共同的节奏單位——四分音符——結合在一起。

类似的节拍構成的对比可以排列如下：

	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{4}$
	\uparrow	\uparrow	\uparrow	
$\frac{3}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{9}{8}$	

除了上述几种节拍以外，其他常見的主要有下列几种形式(复式)：

174
Allegro con grazia ♩ = 144

柴科夫斯基：《第六交響曲》第二乐章

李姆斯基-柯薩科夫的《俄罗斯民歌一百首》中的《小鴨在海边游》

175
Allegretto

По мо . рю у . те . нушка пла . ва . ла, пла . ва . ла.

瑪年：《西班牙舞曲》

176 Moderato ♩ = 102

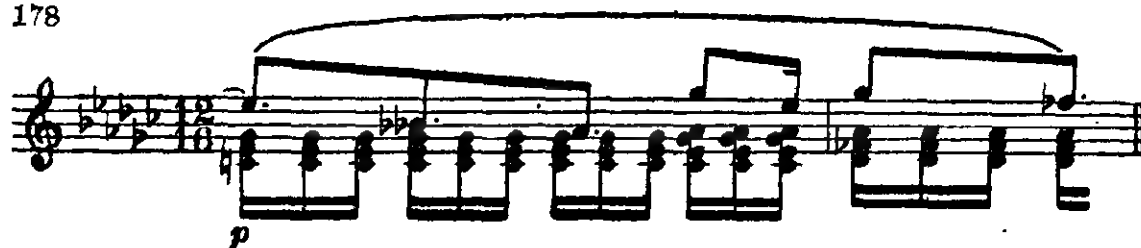
177

莫斯特拉斯和洛巴乔夫:《韃靼舞曲》



貝多芬:《奏鳴曲》作品 110 之 31

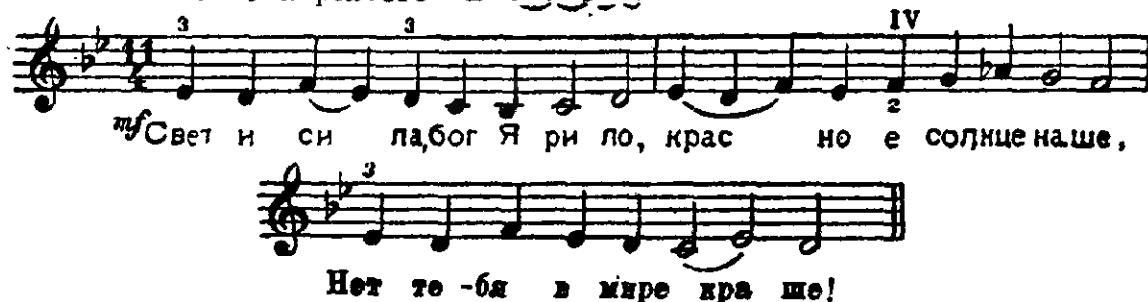
178



李姆斯基-柯薩科夫:歌劇《雪女郎》歌頌太陽神阿利洛

179

Maestoso a piacere



当我们看到 $\frac{11}{4}$ 这一种复式节拍时, 我们必然会有这样一个疑问: 为什么要用这种结构? 这种结构是否能成立? 这里面有没有作曲者标新立异、矫揉造作的因素在内? 关于这一点, 李姆斯基-柯萨科夫在《我的音乐生活》中写道: “我的《萨德科》之所以能在我全部歌剧作品、甚至在所有的歌剧中处于出类拔萃的地位, 其特征还在于它的传奇性的朗诵调。”(着重点系本书作者所加)。这朗诵调不再是对白的语言, 而是一种合乎程式的宣叙调, 它的原型只有在里雅比宁的叙事歌的朗诵调中才可以找到……这朗诵调赋予歌剧以一种民族的历史特性, 这种特性是只有俄国人才能够领会的。那 $\frac{11}{4}$ 拍的合唱曲、涅札塔的叙事歌、船上的几首合唱曲以及其他细节, 这些因素都使这部歌剧具有历史性和民族性。”

最近,在某些版本中,节拍記号非常簡略,五綫譜上只写一个数字(分子):



在某种程度上講,这也是十七世紀以及十七世紀以前的一种古代标記的复兴.那时,3 是譜表中最常見的一种标記.3 可以有两种意义,視乐曲中的主要节奏單位而定.如果节奏單位是四分音符,3 便作 $\frac{3}{4}$ 处理;如果主要的节奏單位为二分音符,3 便作 $\frac{3}{2}$ 处理.

前面我們已經談过利用右手勻調的动作掌握各种节拍,換言之,即各种主要节奏單位(在 $\frac{2}{4}$ 中即每一个四分音符,在 $\frac{3}{8}$ 中即每一个八分音符)的相繼出現,是一个很有帮助的方法;这样,右手的每一个动作即等于一个节奏單位.

換言之,右手不仅用以拉弓,而且还起着指揮的作用.

重音標誌出小节的开始,并确定这一小节的長度——是短的單式小节,还是長的复式小节.在复式小节中,最强的重音只能有一个;如果把輔助重音奏得和“支持重音”同样强弱,那就犯了极大的錯誤,如下例:

181

Andante 李姆斯基-柯薩科夫:《俄罗斯民歌一百首》中的《韃靼的俘虜》

Как за реч ко ю, да за Дарь е ю, злы та
та ро ве ду ван ду ва ни пи.

在上例中,小节后半部分的輔助重音是多余的,因为这些重音(見乐譜下方括弧中)將歌詞分割得支离破碎,將旋律的小节数目增加一

倍，將六拍子的小节分成两个三拍子的小节：

182



無論如何，我們都不能把基本重音和輔助重音过分強調成為技術意義上的“支持”，免得把旋律以至整個演奏分割得支離破碎。音樂並不需要在每一小节中都有這些單調乏味的督促和刺激，這些東西表面上仿佛是支持着旋律前進，但事實上反而使旋律四分五裂。

演奏時，更不宜故意用輔助重音將小节細分成幾個組成部分；這種細分可能對演奏者來說是一種輔助手法，但歪曲了樂句的原來面目，使聽眾茫無頭緒。

在討論重音——基本重音、輔助重音——及其運用方法的那一章的開端，我們曾經指出，重音必須奏得清楚、明確、而令人信服，現在我們說的又似乎與以前的話有些矛盾。這裡我們似乎減低、甚至否定了重音的作用和意義。

在開始學習正確清晰的音樂發音的初期，採用各種最為有效和令人信服的手法時，必須用略為夸大的方法；從這些夸大的方法中逐漸提煉出一個最好的演奏範例來。

過了一定的時期，隨着學生對重音本質——朗誦表情的基础——的掌握，重音外表上的尖銳和撞擊的性質漸趨平復，而輔助重音逐漸變成演奏者“心領神會”（下意識）的東西，這樣才能產生流暢的音樂語言。

就整個來說，本書的目的是通過對各種音樂語言的規律性（力度方面的除外）的逐步認識，從而克服各種障礙和約束，例如複式节拍-節奏、重音以及其他阻礙我們流暢地表達出樂思的各種因素。

下面說明教學實踐中的各種具體現象時——例如學生或演奏者在

某些情形下对于乐曲的歪曲，以及阻止和纠正这些缺点时可能采用或必须采用的方法，——我们又不得不暂时采用夸张重音的方法，帮助学生明确另一种更为合适的奏出这一乐句或其中一部分的方法。但是，等到各种小节以及小节中间的节拍-节奏的困难都逐一克服以后，这类重音和任何一种衡量节拍的方法一样，不应再继续采用。

一三 动机、动机的范围、重音的力度

小节中各拍的定义，例如四拍子小节中的强、次强、弱、次弱各拍，我们不应该把它们看作理论上的程式。

音乐发音的最重要原则之一便是根据这些节拍的轻重关系以及节奏的抑扬顿挫而产生的；这一原则一方面可以缩小乐思的范围，另一方面帮助我们想象出乐思的更富于情趣和内容的全貌。

不论在单式或复式节拍中，小节的强拍与弱拍之间的关系是相同的。在四分之二拍子的小节中，第一个四分音符为强拍，第二个就是弱拍（在八二、二二拍子的小节中也是如此）；因此在同一个小节中的两个二分音符上不可能有同等强弱的两个重音。两拍子的小节就等于重音在第一音节上的两音节的单字。

在 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 的小节中，节拍按照自己的重要性而另有一种排列方式：强、次弱、弱。这就等于重音在第一音节上的三音节的单字。

其他结构的小节中的节拍数目都比前述两种小节要多，因此按照四拍子小节的例子来看，节拍之间的相互关系也要复杂得多了。

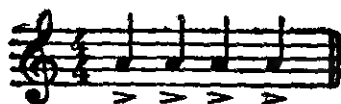
每一个由单式节拍组成的复式节拍各有其独立的生命和特有的脉搏——即重音。按照各个重音的意义而赋以不同的力度是极重要的一件事，这一点前面也已经指出过：

183



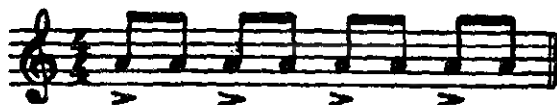
用同等強弱的重音并不等于說用毫无特性的强拍把小节加以純粹是形式上的划分。

184



在这种情形下,如果將每小节中的四分音符換上八分音符,并在每一个四分音符上同样加上一个在思想和意义上“毫无个性”的重音:

185



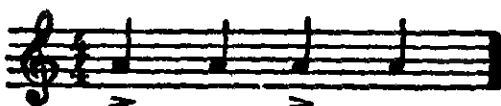
就可能出現四个独立的小节,而每小节中只有一个四分音符,如下图:

186



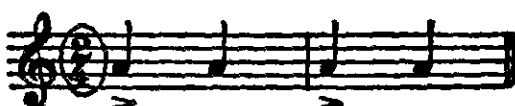
如果在第一和第三个四分音符上加上力度相等的重音:

187



这一节拍事实上(在意义上)也就等于是两个 $\frac{2}{4}$ 的小节:

188



如果不用四分音符而代之以八分音符或其他时值的音符,其結果仍旧相同:

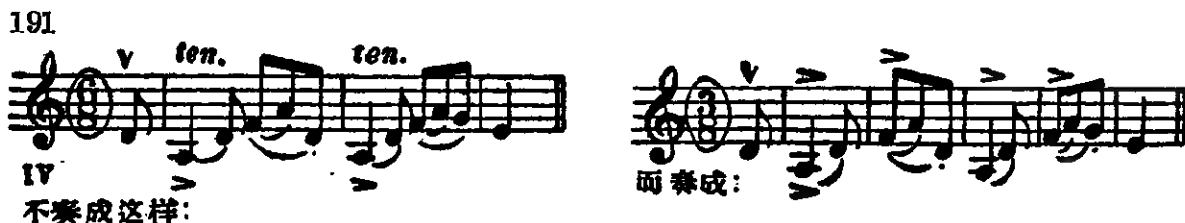
189



如果在 $\frac{6}{8}$ 的小节中按上两个同等强弱的重音，节拍形式也起同样的变化而分成两个 $\frac{3}{8}$ 的小节：



就音乐意义来说，这种节拍-节奏的变换是不能容许的；因为这样做是歪曲了作曲者的原意，例如我们不能将贝多芬协奏曲最后乐章①中的六拍子的第一主题歪曲成三拍子的：



这一例子同时证明了遵循作曲者所规定的节拍的必要性。每小节第一个四分音符上面都注有重要的附加记号 *ten.* (*tenuto*)，意即“持续”；使主题和谐謔曲形式的按拍的进行这两者之间的距离隔得远些。

有许多人把这主题拉成上图的第二种“样式”。在贝多芬的时候，可能就已经有人将这一宽广的小节胡乱地分奏成两个小节，因此贝多芬特地补上这么一个附加记号。但是毫无疑问地，这一记号除了预防错误这一作用以外，主要还是用以加强四分音符的音乐表情。

由此可见，每半小节加一强度相等的重音，在这里是不能容忍的。这一协奏曲的同一乐章中的副主题的性质更足以证明这一点：



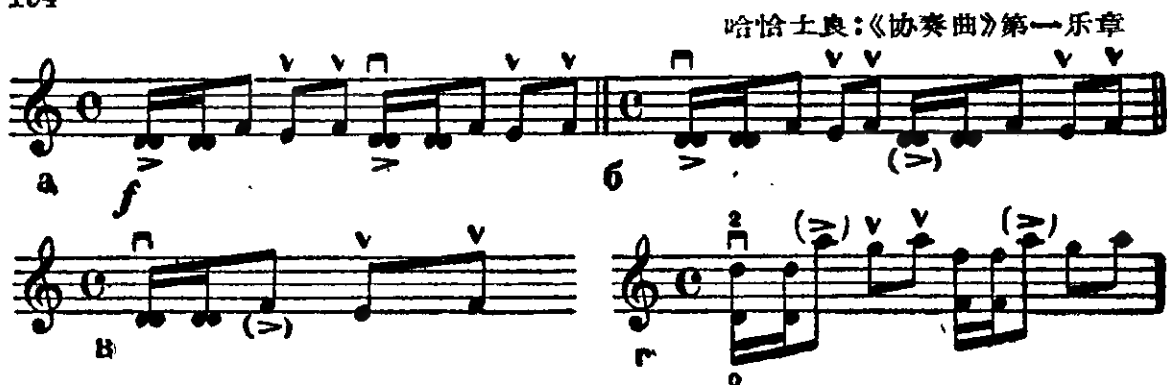
① 例 191-192 与 193 的调号中应有两个升记号 $\sharp\sharp$ (即 D 大调)。

在这一主题中，長音符是当然的支持音，所有的八分音符都倾向于它；因此我們不能將一个小节中的六个八分音符加以分裂而賦与这一舒暢而壯丽的旋律以庸俗不堪的性質。

193



194



这样，一个四拍子的小节，每隔半小节加上一个强弱相等的重音以后，分化成两个 $\frac{2}{4}$ 的小节。正确的奏法是把小节的第一个四分音符奏得响些，而將第三个四分音符(6)上的重音略为減輕；这样可使小节的范围扩大，并减少右手因多奏一个較重的重音而引起的不必要的紧张和用力，使弓法的运用也比較簡單。有时，不正规重音出现在第二个八分音符上(B)，特別在換到另一弦上的时候(T)。

在記号不同的各种复式节拍中，也可能有类似的情形发生： $\frac{9}{8} = \frac{3}{4}$ ， $\frac{12}{8} = \frac{4}{4}$ 等。

我們前面所說的話——不把完整的小节加以分割而严格遵守規定的小节大小——对上述各种节拍一概通用。

至于用重音标志小节起迄这一点，在开始演奏时，乐曲的开端几个小节必須略加重音，使观众对乐曲的基本結構有一个明确的概念。如果这乐曲并不需要特殊的重音的話，小节与小节之間的这些分界綫应该

逐渐消失①。

由奇数拍子构成的复式小节，如 $\frac{5}{4}-\frac{5}{8}$ 、 $\frac{7}{4}-\frac{7}{8}$ ，也可以分成各种不同的组成形式，和五连音、七连音一样： $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$ （ $\frac{2}{8}+\frac{3}{8}$ ）或 $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$ （ $\frac{3}{8}+\frac{2}{8}$ ）。

195 Allegretto

魏祖民歌



Moderato

莫斯特拉斯：练习曲



两个组的结合



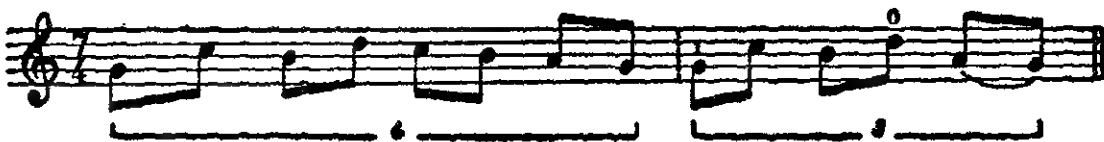
196

小燕在海边游



197

《在拂晓的时候》



① 节线主要用于初期教育中。但等到学生克服了划分小节的各种困难以后，他应该进一步研究乐句的起迄，不再强调小节的划分；换言之，节线变成了培养合理的音乐朗诵性的一个严重的羁绊。儿童在学习时必须利用节线，而艺术家在演奏时则应该消灭节线。”——卡尔·弗黎希。



長笛

中提琴

小提琴

如果乐曲的风格要求清楚明晰的重音，例如舞曲，我們必須把这些重音——拉出，并拉出重音的递变；但在比較輕盈流暢的、沒有特殊的重音標記的乐曲中，重音反会使演奏变得沉滯。

在上面所举的五拍子和七拍子的小节中，强拍与弱拍之間的关系在作用和意义上都和两拍子三拍子以及寻常的小节結構中的拍子相同，虽然拍子的数目并不相等。

下面几段文字引自烏斯別斯基和別里雅耶夫合著的《土尔克明尼亞的音乐》一書(国家出版社，音乐部，莫斯科，1928)。

关于这一种音乐，作者曾作如下的解釋：

“正如其他各种富有詩意的民族一样，土尔克明尼亞的声乐也是从

詩篇的朗誦发展而来的。”“甚至土尔克明尼亞的器乐也是根据土尔克明尼亞知名詩人的作品或詩篇而写的。”(第34—35頁)

“土尔克明尼亞的音乐完全沒有雄壯的气魄,因此对一个不听慣土尔克明尼亞音乐的人來說,他会觉得这种音乐單調乏味.但是只要你稍为下一些工夫加以深入研究,它就会把整个丰富的情趣和意境展示在你面前,它表現出土尔克明尼亞的各种深刻动人的情趣——从懷切哀怨的情調直至兴高采烈的狂欢.由于音域狹窄,旋律只能在一个小範圍里打轉.土尔克明尼亞音乐的旋律(在我們看来)似嫌貧乏,但是丰富的节奏和美妙的裝飾音都足以弥补这一缺点……”(第48頁)

“土尔克明尼亞音乐的配器不用敲击乐器,这是土尔克明尼亞音乐的一个特征,也是它比其他各种中亞細亞的民族音乐优越之处。”(第97頁)

“土尔克明尼亞的音乐作品中的节奏就在于音乐本身,使音乐显得生动活潑,犹如脈搏的跳动;它不需要用外界的特殊噪音来强調节奏.因此,土尔克明尼亞的音乐在节奏方面是十分自由的,在同一个作品中可以用到几种不同的节奏,节奏的前后程序和組合往往是很奇特的”。(第53頁)

土尔克明尼亞旋律,摘自烏斯別斯基和別里雅耶夫合著《土尔克明尼亞的音乐》第37首

200 *Vivo* $\text{♩} = 63-60$



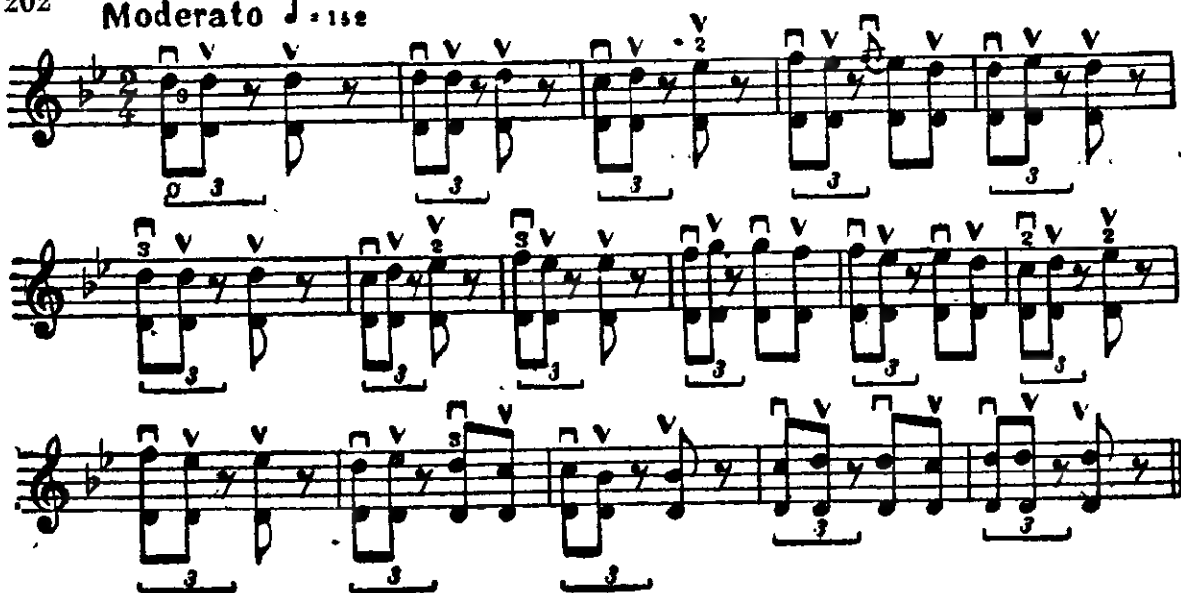
201 Moderato $\text{♩} = 152$

第48首



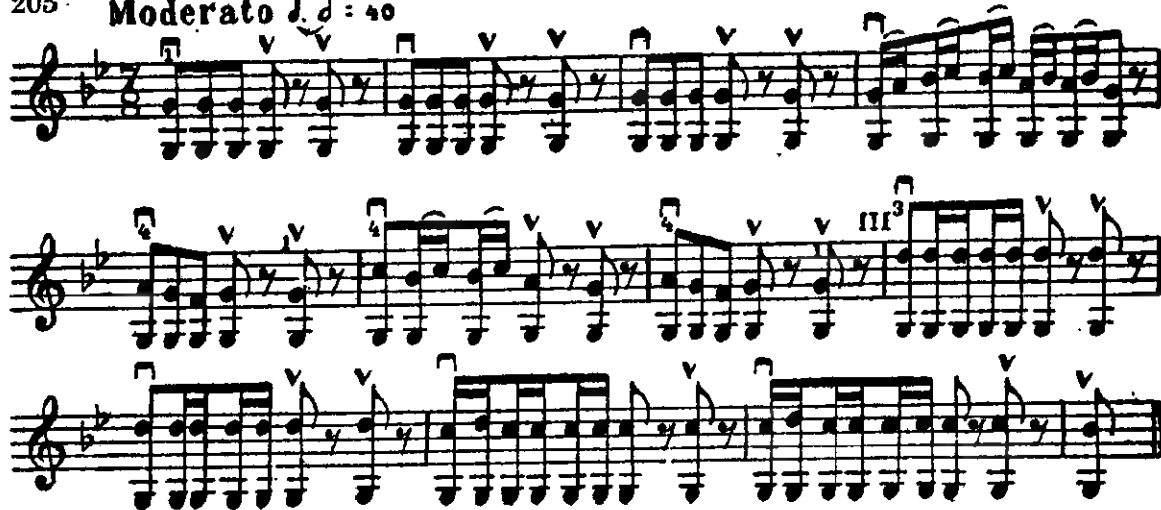
202 Moderato $\text{♩} = 152$

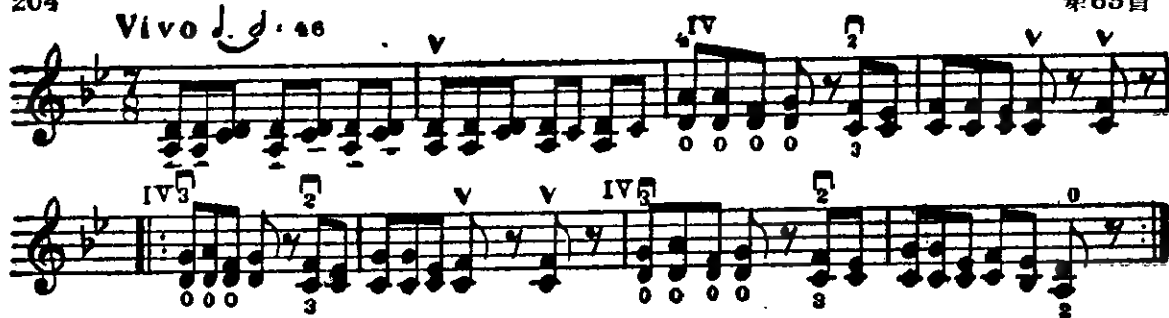
第48首



第50首

203 Moderato $\text{♩} = 40$





繼續部分參閱附錄

如果学生能超出四分音符上或小节其他部分上的音組的範圍，那末可以說他已經能够把小节的長短、大小当作一个重要的音乐和時間上的因素和規範来理解和領会。如果他能摆脱小节的限制，这就表示他能抓住整个动机、整个乐句的意义及其內容。在小提琴的教学實踐中，必須及早并不时提起学生注意，尽可能使他对一个波瀾壯闊的旋律的起迄有一个完整的概念。这类旋律被小节細分成許多微細的組成部分。利用这种故意細分旋律的方法，我們可以帮助学生获得一个整体的感覺，并理解各个銜接部分之間的邏輯。

在詳細研究的过程中，必須令学生注意細節，注意比小节更細小的部分，但首先必須对整个进行有一个正确的整体的概念，这样，学生日后不致非常痛苦地从新学起，再学习和理解各种必需的、很早就應該掌握的音乐素材。

旋律从小节的限制中解放出来以后，在我們的概念中获得了另一种标准；它要求一口气拉更長的段落。例如在貝多芬四重奏作品 127 之 12 中的 Scherzando vivace。

貝多芬：《四重奏》第20首，作品127

205 Presto

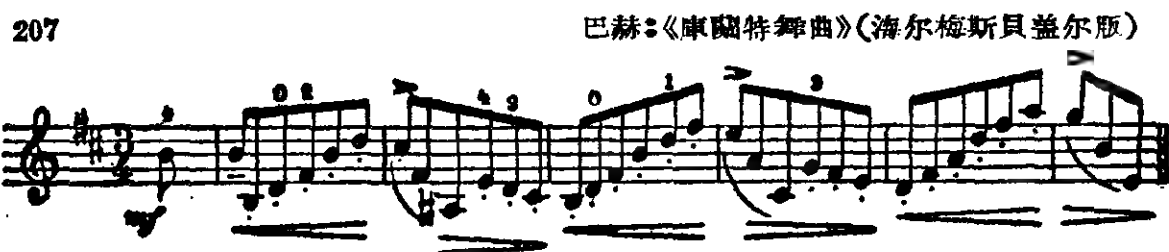


作曲者加注的連線規定這二十小节中的乐句的範圍。要按照連線一弓拉完整个乐句是不可能的，因此必須用小提琴的連弓奏法來拉出，必須上下換弓數次，但換弓時不應加任何重音，以免破壞乐句的流暢。

在下例中，作曲者將小节分成兩半，并注以 *sf*，與第一個廣闊的包含四個四分音符的小节構成對比。在這種情形下，兩個 *sf* 可以用同等強弱的重音奏出。



演奏巴赫的《B 小調第一組曲》中的庫蘭特舞曲時：



我們可以把它當作舞曲形式處理而在每小節的第一音上置一重音，但這樣聽起來的效果非常不好。

上图引自海爾梅斯貝蓋爾的編訂本，他把重音減少而只在第二、第四等偶數的小節上加一重音。他企圖將較高的音作為“支持”，使低音顯得更为低弱而不重要（在巴赫的原稿中並沒有任何強弱記號）。

巴赫的小提琴奏鳴曲和組曲原稿中的一個變體，可以說明這一問題：

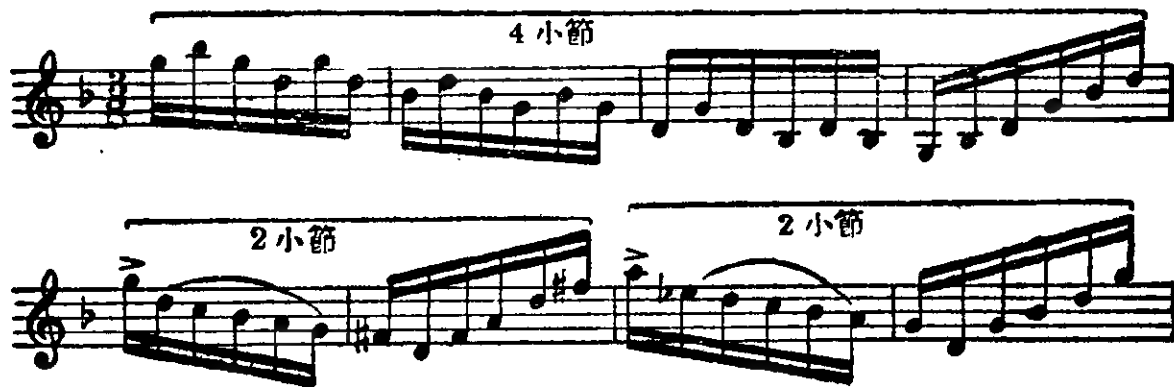


这里,整个乐章中的不同长短的节线引起我们的注意;这实际上等于将 $\frac{3}{4}$ 的小节放长一倍成 $\frac{6}{4}$,以代替两个 $\frac{3}{4}$ 的小节.这样,相邻的前后两小节的意义就不相等,前一小节变成主要的东西,后一小节从属于前一小节;前后两小节在强弱上的关系犹如 $\frac{2}{4}$ 拍子中的强拍与弱拍.

因此,节拍的重音应该强调增长一倍以后的、包括六个四分音符的 $\frac{6}{4}$ 六拍子的这一小节中的支持音的力量.但这样将小节扩大后;声部的进行就具有不同的意义.在上述情形中,低声部的重要性已很显著;这一点在表演复调风格的作品时是一个极有利的条件;因为低声部在巴赫的无钢琴伴奏的小提琴独奏乐曲中,作为一个独立的、有支持作用的声部,是非常重要的.

因此在上述三种演奏法中,后者最佳,在动机的起迄、范围与节拍各方面都与原作的标记符合.

在运用强弱记号的时候,例如在巴赫《G小调第一小提琴奏鸣曲》疾板乐章中,扬波尔斯基教授曾经指出其中的结构:





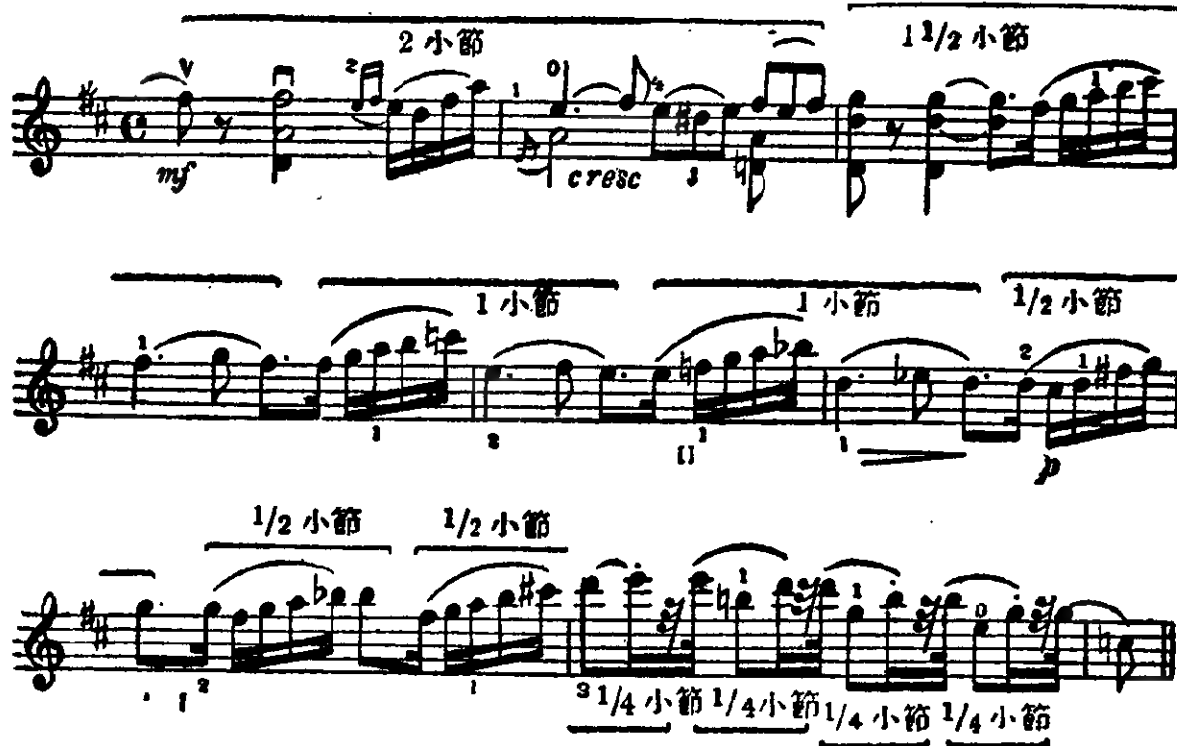
这一段的結構富有特性和創造性，这表现在重音和 *sf* 以及小节的数目这一层关系上；例如在乐章的开始部分，四小节中只有一个主要和弦，而没有任何重音；然后每两小节加一重音，如此者两次之多；最后每小节加一更为紧张的 *sf*。

把小节連結成不同大小的各組，各組先后出現的次序展示出音乐进行的本質，使人明了分句法在艺术構思上的意义，艺术的構思要求这一乐章在演奏时不要产生單調的“練習曲”似的感覺。

在下面的例子中，乐句中的动机的范围都已經指出，自两小节逐步縮小到一小节，半小节，四分之一小节等等：

210

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章



Allegro $\text{♩} = 116$

小提琴

鋼琴

一四 節拍-節奏的錯誤和歪曲

重音的討論似乎已經占掉本書很多篇幅，但有關重音的問題還沒有談得詳盡，因為重音採用不當的話，便會引起各種基本的節拍-節奏上的錯誤。

在概述各種音值的時候，我們已附帶指出在哪些情形下可能在教學實踐中發現錯誤重音。事實上，錯誤重音的情形何止前述這些；不僅在複式音組中，甚至在最簡單的同一音的連續出現中也會有錯誤重音

发生。

在任何情形下，我們在学习时都必须集中注意，找出引起錯誤的原因，以便立即确定糾正的方法。

(1) 四分音符 假如选一段簡單的乐曲作例子，其中并没有学生应付不了的特殊困难：

克萊斯勒：用蒲雅尼的风格写的前奏曲和快板乐章

212

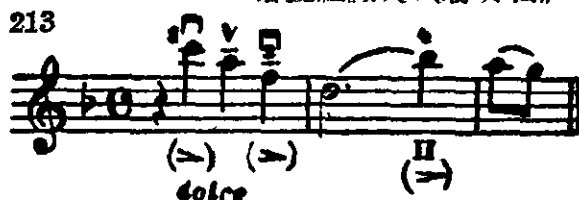


那末有些学生在演奏开头两小节中的四分音符时，將重音錯誤地放在第一小节的第四个四分音符（弱拍）和第二小节的第三个四分音符（次强拍）上。这些重音是由于换弓时粗枝大叶地將弓拋擲到（而不是跨到）A 弦和空弦 E 上而引起的。

换弦时由于弓的运用不当，撞击琴弦而影响进行的流暢：

格拉祖諾夫：《协奏曲》

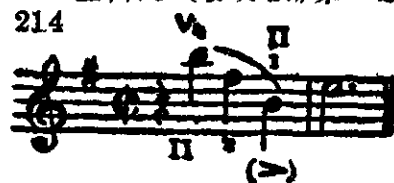
213



在拉科夫的《协奏曲》第一乐章的第一小节中（小提琴声部中），有时在第四个四分音符上也可听到显著的重音，但这一音是和前二音一同用連弓拉出的：

拉科夫：《协奏曲》第一乐章

214



在这种地方我們似乎不必担心会有什么錯誤发生，这里弱拍上的

錯誤，是由左右手同时引起的：左手突然降到第一把位时，发出挤軋的声音；另一方面，右手在拉完前面两个四分音符而拉第三个四分音符时，剩下的弓过多；他要把这些剩下的部分在一个音上用完，一下子拉到弓根，这样便产生錯誤重音。

这种由左右手同时产生的重音破坏了协奏曲第一个抒情主题的輕盈流暢的特性。

(2)八分音符：如果对于音响的均匀沒有权衡的能力，或者换把位时手的动作偶一紊乱，都可能引起不正确的重音：

215

格拉祖諾夫：《协奏曲》



把重音移在小节的任何一拍上奏出，这种練習可以帮助学生迅速地改正这一类缺点（这种依次移置重音的練習只能用于練習曲或者由連續出現的八分音符所構成的音乐片段）：

216



在学习練習曲时，用上弓开始，注意每一个奇数的八分音符上的正規重音：

217



并在拉下弓时尽量避免不正規重音，这种練習对于学生有很大裨益。

(3)三連音 在拉下弓时,右手的重量和用力比拉上弓时大,因此在演奏由偶数音符構成的音組,例如八分音符时,很容易奏出正确的重音:



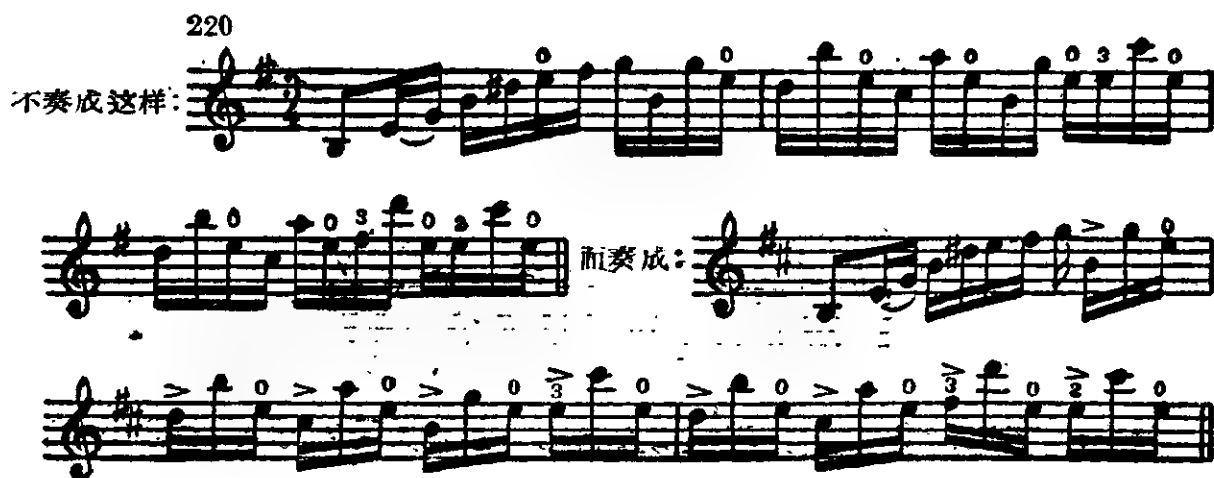
但在用分弓演奏三連音时,手的这种本能不再能有任何帮助:

莫斯特拉斯:《練習曲》



三連音的节拍与节奏也时常由于我們上面討論过的另一种原因而受到歪曲:那是指不按照重音来分配用弓多少.三連音中的第一音應該多用些弓,其他二音則少用些.

我們必須向学生指出: 这些缺点是会使三連音喪失它应有的特性的;但在学习和演奏克萊斯勒用蒲雅尼的风格写作的Allegro 和柴科夫斯基协奏曲的第三乐章时:





我們不必再提醒学生注意三連音上的正規重音以及其他各种正确演奏三連音的問題,因为学生未必能在这里那么完美、平稳而集中地故意把这几段音乐奏成三連音(这例內的三連音歪曲了十六分音符的本質)因为他們怕“搞錯”,怕“混淆”,怕“失去綫索”或干脆忘記,但这样做决不是出諸艺术的要求。

將重音移至小节的任何一拍或三連音任何一音上的練習,可以幫助学生將三連音奏得更为完善而合乎它的应有形式。

(4)十六分音符 訓練各种重音的补充練習可以幫助右手糾正各种各样的节奏上的錯誤,这些錯誤往往是由所謂“小毛病”发展而来的:

221

克罗采：《練習曲》



222

巴赫：《前奏曲》



在例222中,这种有系統而坚持地在第二个十六分音符上加一重音的方式,已不是一个單純的重音問題,整个小节的节綫等于是搬了位置;第一个十六分音符在这种情形下簡直應該作为“弱起小节”来处理:

222 a



我們要避免类似的旋律綫与声部进行等等的走样,就必须記住:左手移換把位和換弦的动作、弓在各弦上的移換动作,以及弓在弦綫上的不恰当的移动,都会引起錯誤的不正規重音。

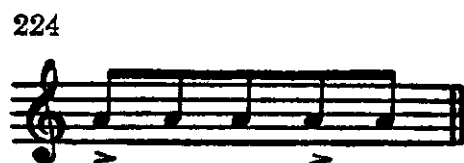
(5)五連音 八分音符的五連音和十六分音符的五連音之間有一点是相同的:即音組内部的輔助重音的出現次序决定五連音的性質。

$$\frac{2}{8} + \frac{3}{8} \text{ 或 } \frac{3}{8} + \frac{2}{8} \left(\text{或 } \frac{2}{16} + \frac{3}{16}, \frac{3}{16} + \frac{2}{16} \right)$$

有些人时常会不自主地將輔助重音拉錯地方,那末就應該用“反証的方法”来練習;換言之,学生如果傾向于將五連音拉成下面这种組合方式:



而乐曲或練習曲要求的是另一种組合方式:

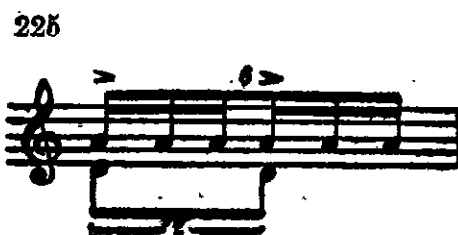


他就應該把后一种形式多加練習。

十六分音符的五連音也是如此,在前面討論五連音的一章中已詳細討論过。

(6)六連音 前面已經提到过,六連音的形式有两种:

一种是由两个八分音符構成基础的:



另一种相当于三个八分音符:

226



演奏六連音組時最常犯的节拍-节奏上的錯誤就是將两种形式混淆不分，將前者奏成后者，或反之。

巴赫《D小調第二組曲》中的《吉格舞曲》的节拍和节奏由于犯了这种錯誤而遭到严重的歪曲：

227

巴赫：《吉格舞曲》



在第二小节中，这种指法听起来声音很輕，但这样却掩盖了第四个十六分音符上由于換弦，尤其是換到較高的弦上时引起的刺耳的重音。

228

同上



不正确：

有时弓法也能促成节拍的变化，这种弓法將音組等分成两个八分音符，并減低E空弦上的尖銳刺耳的声音。

《吉格舞曲》开端处的几个八分音符：

229



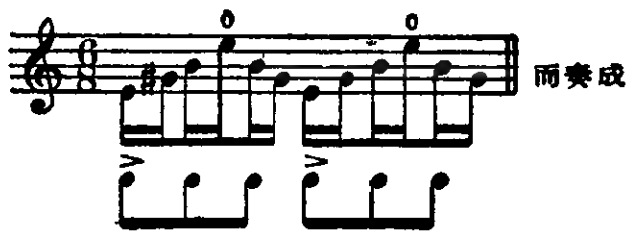
在明确这一舞曲的速度(这速度即使在十六分音符出現处，也不能有絲

毫变动) 和保持六連音的形式, 使它不受弓法影响而走样, 这两方面, 都具有决定作用。

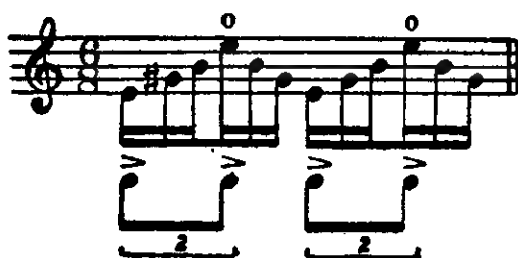
在上述情形中, 弓法显然是引起錯誤的原因。但有时弓法并不复杂, 而六連音也仍旧未能正确地奏出。仅仅由于换弦过猛而引起的“輔助的、方便的”重音, 也足以引起六連音的变化。

230

不奏成这样:



圣-松:《随想回旋曲》



类似的歪曲情形只从一个事实就可以看出是多么地不恰当: 这一个六連音的和声与节奏的音型成为由乐队奏出的、回旋曲第一主题的伴奏:

231

圣-松《引子和随想回旋曲》作品28

小提琴



在上述两种情形下，要避免把第四个十六分音符用作弓的不正规支持（这是一种原则性的错误），必须把第四个十六分音符上的重音移到第三个十六分音符上：

232

巴赫：《吉格舞曲》



圣-松：
随想
《回旋曲》



另一种方式是，把重音移到第五个十六分音符上：

233



在一定范围以内，我们可以利用这些辅助方法减低第四个十六分音符的支持作用，使第四个十六分音符听起来不再那么刺耳。

在巴赫《G小调第一奏鸣曲》的疾板乐章中，我们必须绝对遵循作曲者的节拍指示—— $\frac{6}{8}$ 不能用其他任何节拍如 $\frac{2}{8}$ 等来代替它；但这种错误在教学实践中简直是司空见惯的事情：

234

不奏成这样：



而奏成：



有时，作曲者故意把改变六连音的性质用作一种独特的手法，例如哈哈士良在他的协奏曲最后乐章中用得非常成功。这里，节拍-节奏的绚丽的变化准许六连音的组合形式自相递变：

235 Allegro vivace $\text{♩} = 88$

哈恰士良：《协奏曲》第三乐章



六連音的重音可以用作技术上的一种輔助方法，例如在用撥弓演奏琶音时，可用以帮助弓跳离琴弦：



(7)七連音 不論是八分音符的或十六分音符的七連音，都可以作为两种拍子的总和处理：

$$\frac{3}{8} + \frac{4}{8}, \frac{4}{8} + \frac{3}{8} \quad \text{或} \quad \frac{3}{16} + \frac{4}{16}, \frac{4}{16} + \frac{3}{16}$$

但在任何情形下，这两种节奏單位都是絕對相等的。

大調或小調的两个或三个八度的用双音演奏的音阶練習可以用作訓練七連音的基本教材；將主音或各种組合方式中的重音作为节拍上的“支持”，然后用連弓、分弓等各种弓法作音阶練習——这是一种准备性質的練習，培养学生把七連音看作寻常的、和其他音組一般常見的一种音組。演奏七連音时所犯的錯誤，多半是由于对这一比較少見而不常用到的节拍-节奏形式缺少練習而引起的。用弓的多少，亦即在重音与非重音上所用的弓的部分的分配，这一点是否充分掌握，对于七連音的演奏具有重大、甚至决定性的作用。

右手不够灵活，失却应有的支持作用以后，演奏就不可能正确，动作一定混乱而錯誤百出。

輔助重音能幫助學生在學習和演奏時加強對演奏的信心和把握，但它只是一個外在的因素，只是一個暫時的技術上的輔助方法；輔助重音本身並無任何音樂或表情的意義，它隨著演奏技巧的熟練程度而逐漸消失。

最後，我們大致檢查一下幾種最常見的典型錯誤。這些錯誤都有其一定的原因，我們首先必須知道這些原因，才能加以改正。

由於技術原因而引起的節拍-節奏的歪曲一般都是由於右手以及弓的運用不當而引起的，所以我們首先從這一問題談起。

前面已經提到，產生錯誤的和不自覺的重音的最主要的原因之一是換弓不當，弓在弦上發生猛撞、猛擊的現象。產生這類使弓撞擊弦的原因有二：第一種是突然換弦，特別在換到較高的、聲音更為響亮的弦時，產生刺耳的聲音（參閱例212），其次是由於拉下弓時手壓在弓根部分的重量。後一情況（在用下弓演奏時）也會引起在個別音上的不自覺的撞擊效果。相反，拉上弓（V）時的換弦和跨弦也都有可能引起重音。在演奏巴赫的《E大調前奏曲》中，換用空弦E時，也時常會發生重音：

237



238

巴赫：《E大調組曲》中的加沃特舞曲



在這一例中，甚至雙音的音量 在與高音的音量相比之下，也無法掩蓋弓在E弦上產生的尖銳刺耳的聲音，不正確的不正規重音也就發生在這E弦上：



由于这些重音强调了上面的持续音，下面的声部显得毫不重要；而事实上，下面的声部的发展是这篇随想曲的音乐基础。

要改正这一类缺点，我们必须着眼于下面的音区，才能平衡上下声部的进行；在跨弦时缩小弓的摆动幅度，使弓在D弦和E弦上的切点更靠近中间的A弦。弦的表面是圆的，因此弓在同一根弦上的切点不止一个，因而右手的摆动幅度可以减小如下图：



幅度缩小后，下面的声部可以更加流畅而优美地奏出，跨弦时的动作可以更加迅速而不致撞击中间相隔五度的弦。

舒畅的换弓、撞击效果的减弱、弓在弦上的压力的分配（说得更准确些，尽可能减低这种压力，特别是在弓根部分）、以及弓杆的倾斜度——这一切都是平衡各种音值如 $\frac{3}{4}$ 之间的音量和消灭错误重音所必需的条件。下例是正确的。

240



和重音放在弱拍上的常见情形(如下图)正好相反：

241



这种弓法很难,因此只有在不自然和不顺利的情况下才用到它。

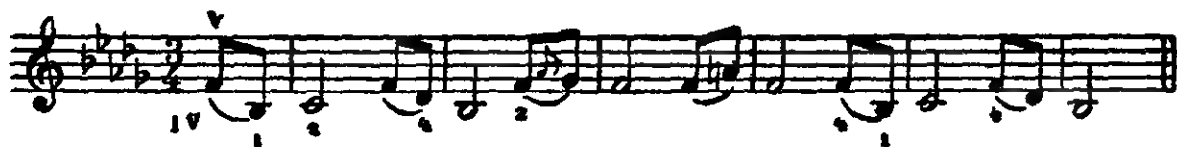
按照三拍子的强弱次序,將两种音值次序倒置,这样,奏起来就比较顺手而容易了:



在第一种組合中,必須避免弱拍上的自然的撞击效果,并加强开端处的長音符的音响.如果不这样对抗住自然的傾向,不正規重音就无法避免.

下例引自柴科夫斯基的《忧郁小夜曲》,完全足以証明这类不正規重音的害处:

243



这篇乐曲的名字并不表示它的内容特别忧郁;首先这是一篇小夜曲,但不同于寻常的轻松委婉、有时又很生动活泼的意大利或西班牙的小夜曲.它的内容比较深刻严肃,充满了柴科夫斯基所特有的那种忧郁而不伤感的情致,所以用过分悠慢的速度来夸张它的悲愴特性也未必恰当.

如果按照右手的自然动作而將这主题加以划分(有些人常用此法分句),换言之,即强调第三个四分音符,这些似断似续的啜泣赋予这乐曲一种令人心碎的气氛.正确的演奏应该以强拍为“支持”,但不需另外加以强调.

在学习时,我們可能想象出某种最最接近正确流畅的奏法——那就是通过暂时采用另一种辅助性质的弓法;以后可以酌量参照这种弓

法的特色来消除夸张而不正确的重音

244



弓的部分的分配,不同方向的运弓,在各种速度中对弓的各个部分的力的运用,这些技巧都必须开始学拉小提琴时立即加以训练.这一方面如果疏忽大意,后患是很显著的;因为童年是一个感受力最强的时期,各种习惯极易养成,而不良习惯一旦养成以后就很难纠正过来.

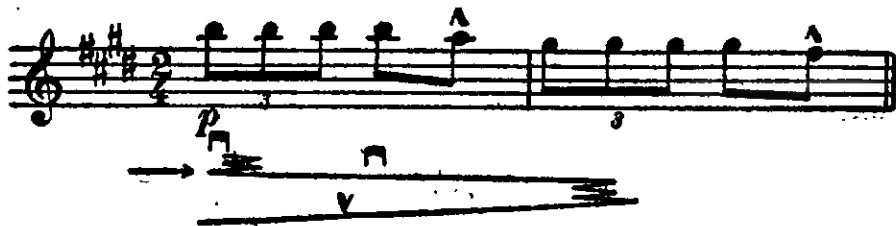
在教学初期,年幼学生把弓在琴弦上拉动时,往往毫无办法应付弓的长度:不是用不完,“剩余”一段(拉短时值的音符),就是不够(拉较长的时值).如果这时不加以指正,教以运弓以及分配弓的部分所必需的各种知识和方法,那就等于是纵容,使他将来在音乐方面弄得一窍不通和缺乏条理.

话说得回来,在近代的某些乐派中——舍夫契克(及其弓法练习),勃罗吉以及其他几个乐派的创始者——他们对这一原则十分注意,在教材中附注许多详尽的指示,例如在何种情形下应该用弓的哪一部分演奏.

在音乐分句法中,弓法具有重大的意义.它不仅是形式上把弓从这一头拉到那一头,也是表情手法的一种;当弓法、用弓的重量、弓的移动都和音乐中各音节的意义相吻合时,这一种弓法就变成了自然而然的事情.

245

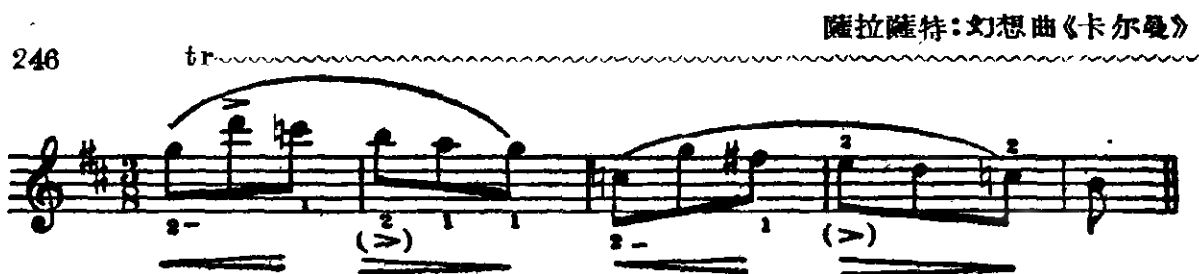
圣-松:《哈巴涅拉舞曲》



(长线表示在长度重音多用些弓)

如果按照譜中所記的弓法演奏圣-松的《哈巴涅拉舞曲》的第一主題，最好先用弓的中部，在注有重音記号的第五个八分音符上多用些弓，構成長度重音^①。每小节的前四个音少用些弓；通过重音而把弓輪流拉到弓根和弓尖部分。

左手的动作如果不够熟練的話，也会引起节拍-节奏的錯誤。換把位时手指在弦上的撞击，产生尖銳刺耳、仿佛挤軋出来的声音。这些都是由于左手动作紊乱而无規律所造成的。这些不合乎音乐布局的撞击歪曲了旋律的乐思：



上例的旋律中，第一和第三小节中的八分音符的进行都傾向于第二和第四小节中的第一个音符，仿佛后者是他們的“支持”，强弱微差的記号足以証实这一点 $\angle (>) \triangleright$ (括弧中的重音系本書作者所加)。在上述情形下，音乐的强弱变化的布局大致如此。事实上，这些加有重音記号的音，通常为第一和第三小节中第二个八分音符上的不正規重音所掩盖掉，而这些不正規重音是由于突然換到E弦和A弦上的第五把位所引起的。

① 將某一音的时值略加延長，使之突出；这样产生的重音謂之長度重音。通常以 \wedge 記号表示（注意勿与上弓記号 \vee 或 \wedge 混淆）。

一五 节綫的移置(节拍的变化)

节綫只有在我們考虑到合乎邏輯的起迄时才存在。从另一方面來說,在富有灵感的生动演奏过程中,两根节綫之間的小节,作为形式上的一个量度單位,是不再存在的了。

下面,我們即將談到音乐动机的一个組成部分——小节——的破坏;由于小节的破坏,动机完全获得另一种意义,和原来在乐曲中所具的意义截然不同。

不正規重音歪曲节拍的情形,可能由于二方面的影响而造成:左手急遽的換把位和右手同样急遽的动作:



这样撞击出来的音根本改变了这一主题的乐思和节拍。这种錯誤虽然粗看并不严重,事实上却將节綫搬了家,换言之,即改变了节拍(將 $\frac{2}{4}$ 变成 $\frac{8}{4}$):



在鋼琴部分中,也可能碰到歪曲这一乐曲的傾向.有些人在彈协奏曲这一乐章的鋼琴伴奏部分时,將休止前的最后一个和弦加上重音。

249 Allegro vivacissimo

小提琴

鋼琴

而小提琴在演奏这一段琶音时,也时常会奏出不正确的重音(参看括弧中)。

这种节拍-节奏的相混现象,在教学实践中甚为普遍,教师必须坚决予以纠正。

在薩拉薩特的《卡尔曼幻想曲》中的一段(見例246)中也时常由于重音錯誤而引起类似的节綫的移置。

250

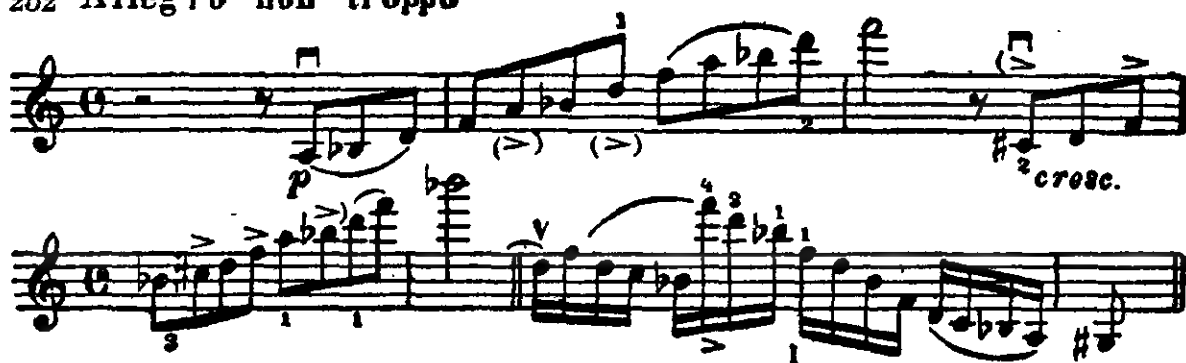
不奏成这样:

而奏成:



252 Allegro non troppo

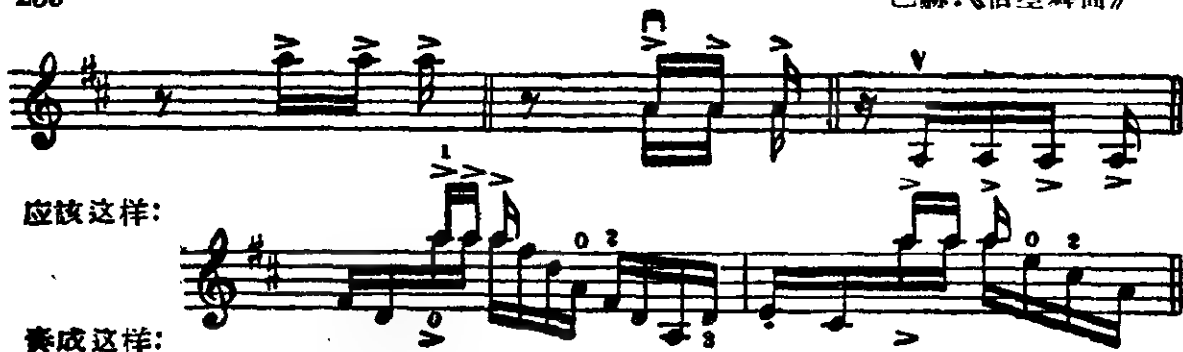
維雨坦:《第五协奏曲》



在巴赫的《恰空舞曲》D大调乐章的一段变奏中,A音持續音在每一个八度中連續出現三次,而在G弦上重复四次.

253

巴赫:《恰空舞曲》



应该这样:

奏成这样:



正确的:

不正确的:



拉小提琴的人往往因全神貫注在強調這一個占用音區很廣的聲部的獨立意義上，而對上述這一點不甚注意；通常在這三次出現，以及後面在G弦上的四次出現中，只在一個音（通常是第一音）上加置重音。

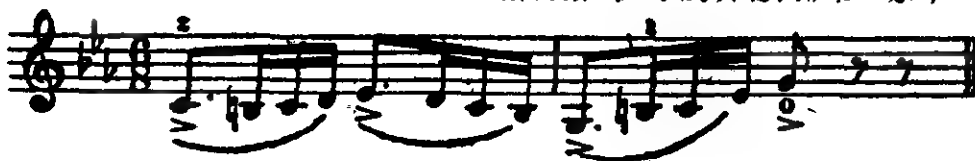
這種情形有時在持續音一出現時就發生；有時演奏者在開始時很正確地給持續音的每一次出現加上一個重音，但拉完數小節以後，他只奏一個重音而不再將三個音量相等的重音全部拉出。這麼一來，樂曲的結構便變成下圖的形式：



顯然，這類不適當的重音不僅改變了小節中的節拍，還使整段變奏獲得了一個完全不相干的意義。

255

格利格：《C小調奏鳴曲》第一樂章



為了求得更好的效果，拉小提琴的人通常喜歡把上例四個重音中的最後一個重音——在弱拍上——拉得最為有力。他們甚至把後面的經過縮短的動機也用這種方式奏出：

256

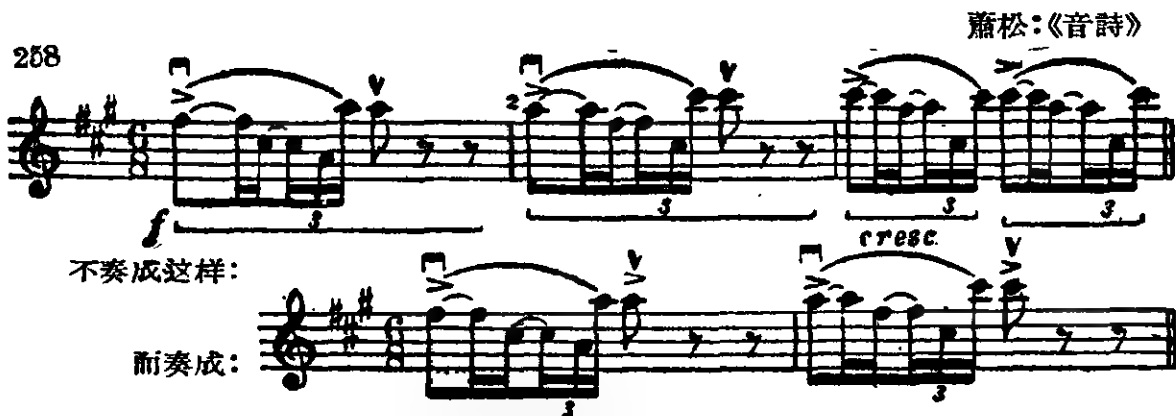


此外,具有三連音性質的十六分音符的音組也时常遭到歪曲:

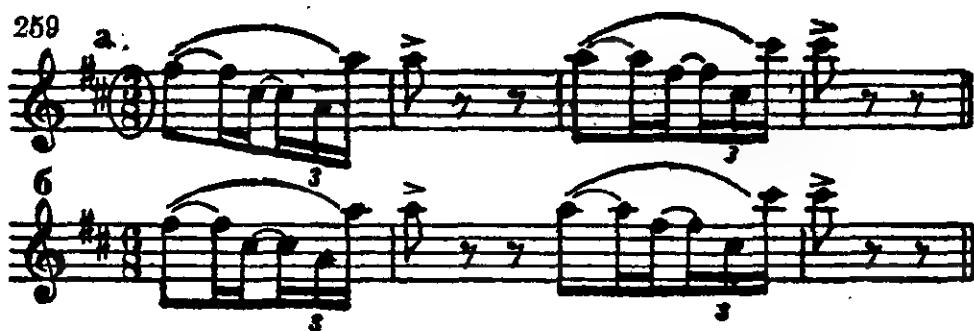
257



在演奏蕭松的音詩时,也有人用同样的方法处理乐曲.这一乐曲中的个别音組的效果优美的上升,在小提琴演奏者的心目中,变成了破坏原来的节拍結構而代之以他自認為更富感情的效果的一种理由:



这种奏法將一小节的动机分成两个“半小节”,或者分成两个八三拍子的独立小节,或者使小节的弱拍移到强拍的地位:



無論如何,这种把一小节等分成二的方法是不恰当的;因为作曲者从模进的第三小节开始,便用半小节与前面的完整小节構成对比,同时利用这个对比使律动加快。

在任何情况下，例258内模进的前二小节中第二个较高的A音和第二个#C音都没有独立的意义。

260

贝多芬：《四奏重》第三乐章，作品95之11



力度重音和节奏重音的交替出现。前面两小节中，*sf* 出现在第二个四分音符上；但在第三和第四小节中，重音应该落在第一，而不是第二个四分音符上。

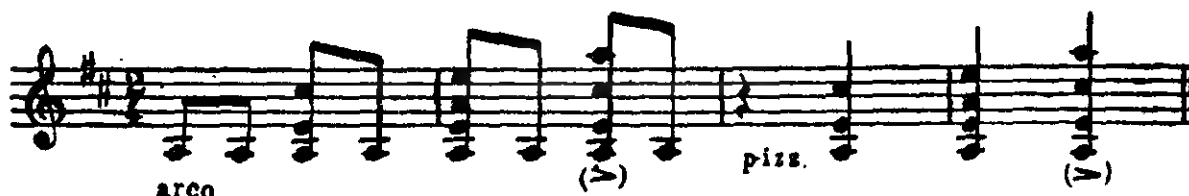
在上述摘自格利格的奏鸣曲和萧松的《音诗》的例子中，错误的、表情不适当的、用力最大的重音，都是在用上弓(V)拉奏时发生的。这似乎和我们前面所说的话有些矛盾，前面我们说过，拉下弓时，右手的重量会引起不自觉的重音。可是我们的话前后都没有错：手的确具有前述的特性，但同时还具有另一种相反的然而也是自然的倾向，这种倾向是受手的生理条件所牵制。这些生理条件使手在相反方向，即向上运弓时的动作加快，用力更大。这一点可以解释如下：“拉上弓和拉下弓时的肌肉用力的先后都不一样。有两个法文单字可以用来形容这两种不同的感觉：拉下弓时的感觉是 *tirè* (疲憊延宕)，拉上弓时的感觉是 *poussè* (推攘前进)。显然，这两个单字说明不同的肌肉感觉；这些感觉使向上‘推’的动作做得比较快而自然，向下‘拉’的动作则比较慢而滞重。这些肌肉感觉上的区别完全有其解剖学上的根据。没有挠骨屈筋的转动，手臂的即使是极小的弯曲也是不可能产生的。手臂在伸直时和弯曲时所引起的感觉并不相同，甚至是相反的。在手臂伸直时，仿佛有一种感觉阻碍手臂的舒展，这样就不得不‘拖曳’，因此拉下弓反不如上弓来得舒坦；它缺少向上推弓时那种一气呵成的感觉。”(史坦豪森著《运弓

的生理基础》)

拉下弓时右手的动作过于滞重:

261

柴科夫斯基:《协奏曲》第三乐章

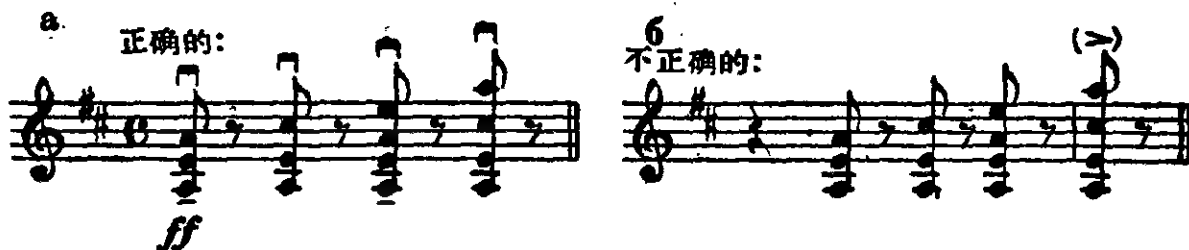


最强的重音通常落在最后一个和弦也即弱拍上,在用拨弦奏法奏出这一和弦时也是如此。

同一协奏曲的第一乐章华彩乐段前的最后几个和弦,也有人把它加上重音并略为延长:

262

柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章



这样,小节的划分便变成6)例的形式。

不论上述移位是否出诸有意,这些重音往往与动机或整段音乐及其发展倾向相抵触,并且将高潮点也换了地方:

263

格拉祖诺夫:《协奏曲》





下面括弧中的不正規重音使小节的大小—— $\frac{4}{4}$ 变成 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{5}{4}$ ——和小节与小节之間的关系都变了样。

这里就产生了节綫的移位，从而引起乐句傾向的改变以及高潮的改变。

264

貝多芬：《協奏曲》第一乐章



上例中用分解三度連續出現的音阶形式的旋律进行都傾向于小节的第二个四分音符，后者因此而变成了小节中的支持，这些支持并不落在小节中的第一个四分音符上，因此，在演奏者看来，节綫搬了地方，整个进行变成：

265



只有在第六小节中，第一个四分音符才证实了它的节奏方面的作用——强拍上的“支持”——是适当的。

一方面，这些旋律与节拍-节奏的“支持”之间存在着内在的矛盾；另一方面，新的片段忽儿从前面一个动机的最后一音跳到低五度上进行，忽儿又跳到低八度，而这一切都是造成混乱的原因，使理解、记忆和演奏整个进行更加困难。

帕特的练习曲的节拍-节奏也时常遭到严重的歪曲，从第一首练习曲(和弦)起，演奏者就简直无法抓住它的三拍子的特性，其中的节拍结构很难了解，往往仿佛有两拍子或其他拍子混杂出现。

和弦中指法的配合愈难，则演奏该和弦时发生的重音愈强；这一事实很自然而且也是必然地会促使某几个和弦显得突出。

类似的节拍的破坏，在演奏连续出现的若干和弦时也会发生：

266

圣-松：《随想回旋曲》



从注有(+)号的地方开始，后面的和弦主要都用两拍子，如下面所指出的；正确的演奏方式不应强调任何节拍，而是一个和弦紧接另一个和弦连续拉出，直到定音鼓进入以前的主三和弦为止，但不正规重音必须绝对禁用，才能做到这一点。按照上文指出的组合而采用的正确重音作为一个指标，能促使和弦的进行平稳流畅。

同样，在帕特用类似的节拍的几首练习曲——第四首，第六首和第十二首（都是用 $\frac{3}{8}$ 拍子写的）里，左手的部分都相当困难，演奏者往往因之而顾此失彼，忽略了节拍的特性，手的动作也失去了条理。所以演奏的好坏决定于重音的得当与否，而重音的得当与否则在于右手的能否

帮助左手共同克服困难；但左右手的动作的配合是不受任何节拍和音乐结构的影响的。

第四首练习曲中的和弦与用拨弓奏出的变奏主题时常被奏得毫无三拍子的特性。

267

Allegretto scherzando

顿特：《练习曲》第4首，作品35



同样的缺点也存在于第六和第十二首练习曲里。

在演奏第十二首练习曲时，学生时常把弱起小节中的三连音移到强拍上，把两个和弦奏得同样强弱，不把第二个和弦当作强拍上的“支持”，特别加以强调，而在一系列由连线连结起来的音后面，把第一个和弦奏得更为响亮。

此外，他们对于强弱微差根本就置之不顾，这些微差的确使演奏变得更为复杂，但这些微差能使音乐听起来更加优美，使练习曲听起来仿佛是一些美丽的随想曲①：

① 其中有些练习曲被改编为用钢琴伴奏的乐曲：第五和第十五首由奥尔加以编纂。



他們常把上例奏成：

頓特：《練習曲》



第五首練習曲的节拍也常常由于換弦時產生不正確重音使 $\frac{12}{8}$ 的节拍變成 $\frac{6}{4}$ 而引起基本节拍的改變。代表节拍的分数的縮小並不表示小节中的节拍保持不變：

269 **Molto moderato**



他們常把上例奏成：

269



將十六分音符的六連音改變成由四個十六分音符構成的相當於一個四分音符的音組。

在拉第十五首練習曲时，学生往往只注意掌握跳把位和奏出正确的高音之類的问题(这一点在《小提琴的音准問題》一書中也曾談及)。在克服这些困难时，学生不自覺地用右手帮助左手，例如用弓的撞击发出高音(顫音后面的十六分音符)，并将这一个音的时值拖長成八分音符(显然是为了要有更大的把握)。

高音上的不正规重音使这些高音变成小节中的“支持音”，节綫因之移位，而練習曲完全变成了另一种形式：

270 頓特：《練習曲》第15首

正确的：a

不正确的：

学生对于强拍和弱拍上的重音的强弱微差，几乎是从不加以注意的，他們把所有的重音奏得一般輕重；只有在簡單的換把位或困难的跳把位时，用力的大小才略为有些不同。

这一切使練習曲变得非常艰澀困难，并喪失經奥尔簡化并加工后的这一練習曲应有的特性。奥尔用泛音代替大部分高音，使跳換把位方便些；并題名为“火花”。

271 Allegretto scherzoso 頓特-奥尔：《練習曲》第15首

不由自主的不正規重音并不限于用分弓奏法时才发生，在用連弓一口气奏出整个旋律或整段乐句的时候，也可能发生不正規重音。

我們已經再三指出：不正确的重音主要是由于換把位时左手撞击琴弦而产生，它們將旋律、乐句和弓法的流暢性破坏无遺：

272 頓特：《練習曲》第12首



換弦时弓的猛烈动作也会引起重音：

273 帕加尼尼：《隨想曲》第8首



上例就是在左手跳到第七把位时，由于缺乏把握而引起的重音。

避免不正規重音的方法有二：(1)以第二个四分音符中的較低的三度(第一个十六分音符)为“支持”。(2)加强第二个四分音符中的第三个十六分音符：

274



这样把不正規重音的毗鄰二音輪流用作“支持”，就可以避免不正規重音。这种方法在“还原重音”的輔助下，也适用于下面的例子：

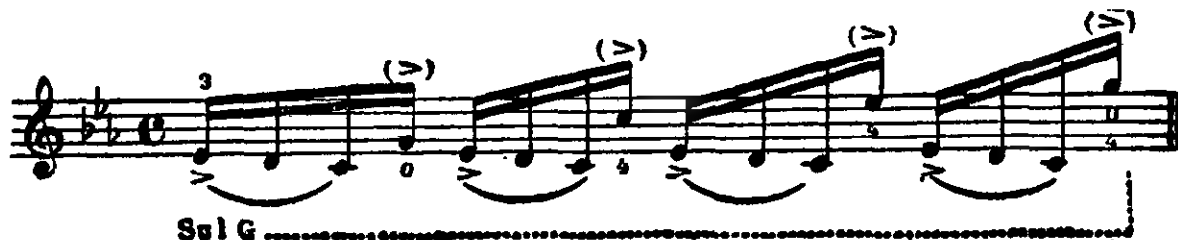
275 帕加尼尼：《隨想曲》第4首



譜表下面的記号表示不正規重音, 譜表上面的两个是“还原重音”, 把它們輪流奏出以糾正不正規重音。

276

帕加尼尼:《隨想曲》第19首



譜表上面括弧中的重音是錯誤重音, 必須在每一拍中的第一个十六分音符(譜表下面的重音)或第三个十六分音符(換把位之前的C音)上加一还原重音予以改正。这里, 左肘的姿勢也很重要, 它應該在小节开始时便略往右偏, 作好跳把位的准备。

連弓奏法中的不正規重音

277

維尼阿夫斯基:《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》



278

加維涅:《練習曲》第12首



換把位时, 左手的姿勢如果事先毫无准备, 便会发生手指在琴弦上急按的情形而引起不正規重音:



括弧中的重音是不正确的重音。

在所有的例子中，糾正不正規重音的方法仍与前同：即將重音的“支持”移至其他节拍上(不加括弧的即“还原重音”)。



用左手手指撥弦彈奏時，對重音的適當的分配通常是不够注意的：



不正确的重音 (>)

当然，这种重音配置是應該加以糾正的：我們只要在每一拍的第一一个十六分音符上加一相当的“还原重音”，后面的音响就能奏得均匀。运用这一技巧时，必須密切注意指力的分配，而指力的分配是因不同乐段

的节拍-节奏的特性而异的。

其他的节拍-节奏上的錯誤也应该加以注意。它們可能看上去并不重要,不值得注意;但事实上,这些錯誤往往引起音乐內容的歪曲,因此不能不算是严重的錯誤。

282 **Allegro** 亨德尔:《D大調奏鳴曲》第二乐章

这类錯誤中最典型的是用某一种节拍-节奏的組合代替另一种組合:

283



上例的組合在賦格曲的前三小节中出現三次之多,通常由于惰性和疏忽大意而用同样的方式奏出例284中的組合,这样一来,主題結束处的后一种組合获得了完全不同的性質:

284



285 原來是这样 柴科夫斯基:《諧謔曲》

小提琴

奏成这样:

鋼琴

拉小提琴的人往往只顧演奏自己的部分,而看不到乐曲的整体,看

不到“总谱上的”乐曲，这是很不好的，因为这样他根本就不会知道各种时值之间的正确关系（这一点在重奏和乐队中都是如此）。

格利格：《D小调奏鸣曲》第一乐章，作品45

286 Allegro molto ed appassionato *Andante*

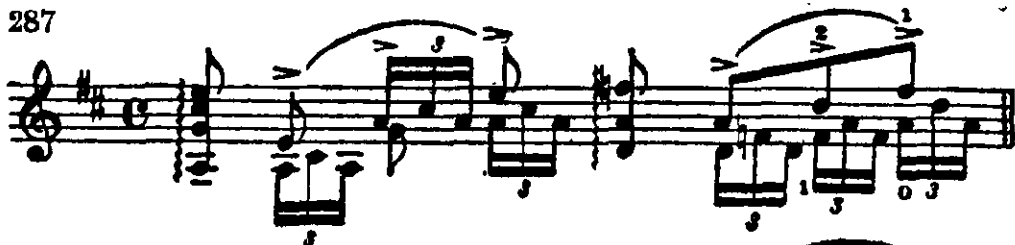


在贝多芬协奏曲第一乐章中克莱斯勒所加的华彩乐段里，时常有人用三十二分音符加上休止来代替三连音形式的六连音组：

克莱斯勒为贝多芬的《协奏曲》第一乐章所写的华彩乐段

287

原来是这样



奏成这样



在柴科夫斯基协奏曲第一乐章末的同样形式的上行的六连音的进行中也可以找到类似的演奏方式：

288

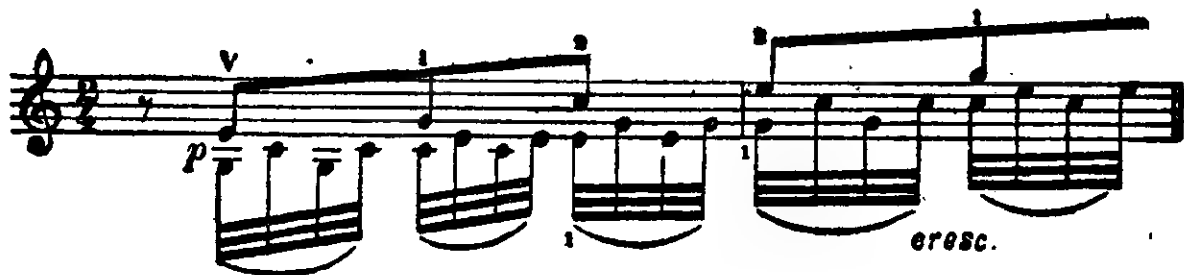
柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章



在格拉祖諾夫的协奏曲中,华采乐段后面紧接着C大调的进行:

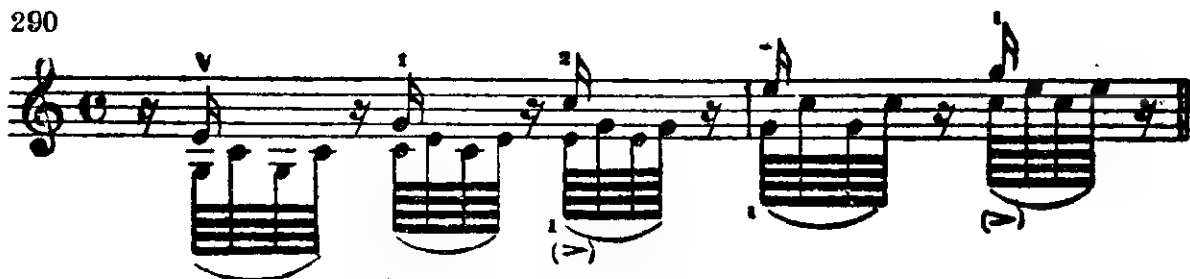
289

格拉祖諾夫:《协奏曲》



这一段舒畅的音乐时常受到严重的破坏:由于用六十四分音符代替三十二分音符的组合,而在连线与连线之间加入了休止符和重音。

290



这一流畅的进行更常受到不正规重音的破坏,这些不正规重音是在换弦(自D弦到A弦,自A弦到E弦)时附带引起的。

在演奏拉科夫的协奏曲第一乐章时,也有用三连音来代替进入发展部之前的八分音符的情形:

291

拉科夫:《协奏曲》第一乐章

原来是这样:



奏成这样:



在教学实践中,常常会碰到用某一种节拍-节奏代替另一种节拍-节奏的情形,我们必须予以纠正.例如,在上例中,学生往往把节拍-节奏自行加以“调整”,这是音组的一种模仿性质的相互作用,并且是音组的平均.巴赫的《B小调第一组曲》中的《阿列曼德舞曲》的演奏是说明此类相互作用与平衡的一个显著的例子:



这里是性质和意义全部相反的两个对比音组的交替出现，是偶数拍子和流畅而宛如吟咏的三连音的交替出现，而每一个偶数拍子后面附有三十二分音符，使这些拍子的进行显得更加紧张；但拉小提琴的人常常为了求方便而将这段音乐前后都改用三连音奏出。

巴赫《恰空舞曲》的第一段变奏，也时常被人奏成宁谧的圆舞曲的节奏



节拍由 $\frac{3}{4}$ 变成 $\frac{3}{8}$ ，十六分音符延长成八分音符，弓法以及音乐的一般性质都变得更为轻盈流畅——这许多变化确实使这一段的确是很难的变奏中的和弦的准备和演奏技巧、弓法运用（说得更正确些，短音符上的弓的运用）以及声部进行都变得易于处理些，但是这些取巧的方法却使乐曲丧失掉应有的雄伟的气魄和风格。

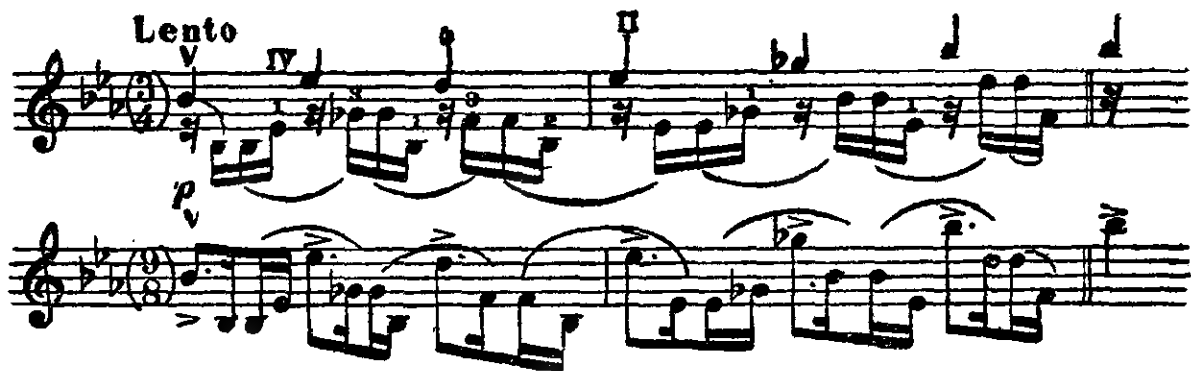
一方面，演奏者由于对乐曲内容领会得不够透彻，往往不知道把节拍、节奏的特性当作一个最丰富的源泉和表达手法来加以利用；另一方面，他也极力想把乐句奏得富有表情，因此，在某些情况下，他就走上

另一个极端.他強調某几个音,使它們显得突出,并延長它們的时值;他却不知道这么一来,就造成了节拍-节奏的变化.

例如在蕭松的《音詩》里,就有这种情形发生:

294

蕭松:《音詩》



为了使上声部中的主题突出,有些人把主题各音延長,而不問这样做是否合乎艺术要求.

上声部各音既經延長,下面的十六分音符势必更快地奏出,变成次要的音;但是下声部的作用是不應該減低的,它可以說是和主题声部同样重要的:

295



結果 $\frac{3}{4}$ 的小节变成了另一种节拍—— $\frac{9}{8}$.

296

貝多芬:《四重奏》第三乐章,第10首,作品74



由于第一个八分音符上的不正规重音，三拍子变成两拍子，八分音符变成了三连音。

到目前为止，我们引举的例子多半是改变旋律或乐段的节拍结构的错误而应该加以否定的重音。

产生这许多错误的原因并不多，我们可以归纳成下面几个最主要的：

1.对作品的最主要组成部分，即节拍-节奏的表达，不够注意和掌握。

2.在长音上运用连弓或其他弓法时的粗枝大叶的换弓。

3.在演奏不同的节拍-节奏组合时，弓的分配不恰当。

4.拉下弓(▼)时(右手向下移时)右手的重量引起重音。

5.突然而急速的换弦、跨弦以及在用连弓或不用连弓演奏时同几根弦的重复换用。

6.利用右手《推弓冲撞琴弦》而克服的左手技术上的困难。

7.左手的突然而急速的换把位。

8.个别音上采用过急的揉音(在小节的弱拍上)。

9.音值的变化(增长或缩短)。

10.甲.用拨弦奏法演奏时，各个手指用力不匀。

乙.在乐队采用的拨弦奏法中，右手手指拨弦时的节奏不够准确。

11.对于小提琴的低音区和高音区的自然音量估计不足，往往由弓的移动方向来决定音量的大小(参阅下面的2)。

上述都是造成节拍-节奏错误的原因。其中有些原因，如果应用得恰到好处，能产生相反的——良好的——效果。

1.拉下弓时，右手的重量是引起错误重音的一大原因，但在奏出表

情上所必需的弱拍上的不正規重音时,它却可以用作一个輔助方法。

297

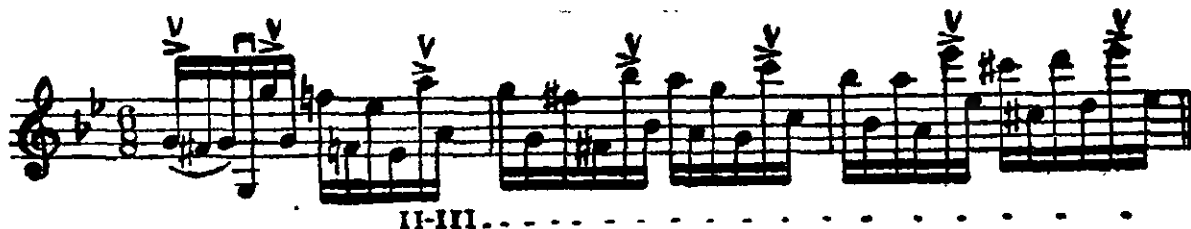
巴赫:《E大調組曲》中的加沃特舞曲



2. 右手拉上弓(V)时过多的猛推效果是不好的,但也可以用作一个良好的輔助方法,使表情上所必需的不正規重音奏得更为尖銳;例如在帕加尼尼第十三随想曲的第二乐章中:

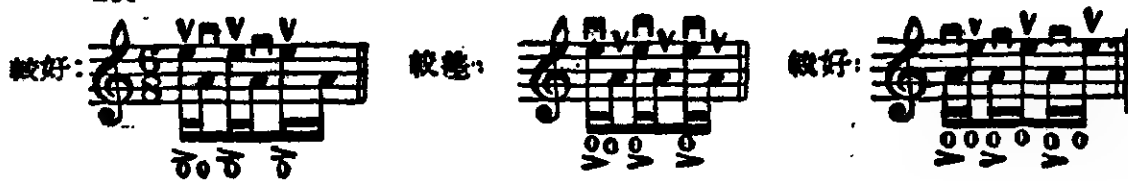
298

帕加尼尼:《随想曲》第13首



从較高的弦換到較低的弦比較容易,反过来的动作,即从較低的弦換到較高的,便比較难.在最后一情况下,运弓的方向也必須改变,見十度中的弓法的变化:

299



帕加尼尼《第二随想曲》的后半段采用了另一种运弓的方向,以便更好地区别不同音区中的各个声部。



从这一点来说,維尼阿夫斯基的《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》是一个特别生动的例子;在这一乐曲中,上弓(V)用得极多,使整个弓法显得更加紧张:



3.右手在毗鄰的两根弦上的移动,除了具有上述优点以外,还可以用作跨弦时的一种辅助方法。

参阅摘自帕加尼尼《第二随想曲》的例子(用弓尖部分)。



4.由于急速的换把位而引起的另一类错误重音也可用以产生相反的、良好的效果,例如在运用所谓节奏指法时:



换把位和换弦正好在小节中每一个加重音的四分音符上进行,这

样,左手在换把位时的动作就更为稳定。

不用分弓奏法,而象彈鋼琴那样用換指的方法奏出同一音的重复出現时,便可利用节奏指法的这一个特性。

在布来珂夫-哈特尔出版的連特庚的纂訂本中,加强同一音的重复时所用的弓法注明如下:

304

貝多芬:《四重奏》第11首,第三乐章,作品95

Allegro assai vivace ma serio



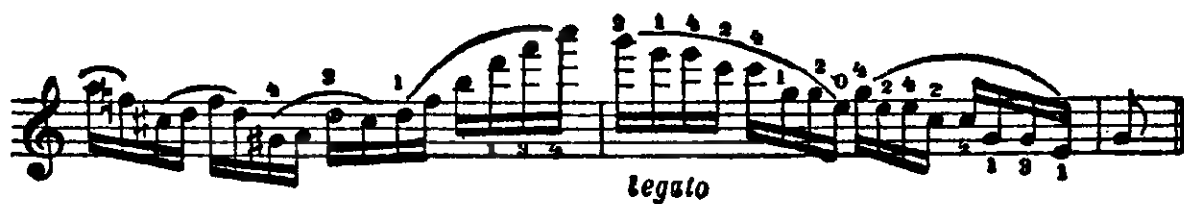
这里我們必須用这一指法,使同一音的每一次重复出現清晰可聞,前后两个音不致混成一片,听起来仿佛只有一个四分音符,并可避免切分音;不論就乐思或是外表上看起来,切分音在上述情形中都是不适当的:

305

Allegro moderato

戈尔德馬克:《协奏曲》,第一乐章





作者在第二和第四小节中所加的記号——*Legato molto* 和 *legato*——是用以警告演奏者，切勿將每两个音用連綫連成一組并將同一音的两次重复出現用停頓隔开：



307

Allegretto ben moderato

弗蘭克：《奏鳴曲》第一乐章



5. 換把位时左手过于用力，加上弓撞击琴弦发出的重音，如果运用得当，也可加强音乐重音的意义和表情，不問它是由作曲者加在强拍上，还是加在弱拍上。参閱引自帕加尼尼《第十三随想曲》的例298。

6. 随意延長音值过去一直是作为錯誤的演奏风格来处理的，但在个别情况下，如果遵守一定的节度，也可以用作輔助方法。

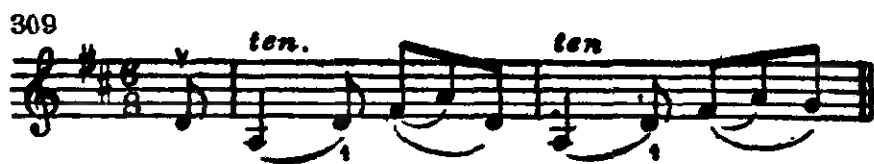
有时，作曲者为了強調某一音，另外加注各种相当的記号：或加强音記号（*^*），將該音的时值在同一小节中加以延長，如圣-松的哈巴涅拉舞曲：

圣-松《哈巴涅拉》舞曲

308



或在音符上方加注 *ten* 的記号（按系 *tenuto* 一字的簡写，意即“持續”、“拖延”），如貝多芬协奏曲的最后乐章：



回旋曲的这一主题到处都注有这类标记。

但谱上大部分地方并没有这类特殊的记号；在这种地方，只能由演奏者凭自己的直觉来决定音值是否需要延长，在某些情形下，这样做是可以允许的，并能收到良好的效果。

在维尼阿夫斯基为小提琴和乐队而写的《浮士德》幻想曲中，圆舞曲的中间部分完全用等长的八分音符的泛音写成：

310

维尼阿夫斯基：幻想曲《浮士德》



这一点完全脱胎于古诺的歌剧《浮士德》。

311

古诺：歌剧《浮士德》



在技术精湛的幻想曲中，这种模仿的句法是不足诟病的。

两人表现同一主题的方法不同：古诺的比较流畅，维尼阿夫斯基则似断似续；而演奏者则寻求一种介乎两者之间的时值，因此将强拍上的泛音略为延长，使它比其他八分音符更加富有表情而委婉动听。



在柴科夫斯基的小提琴协奏曲第一乐章的展开部中，钢琴时常有將小节中第二个和弦延長的傾向，帮助小提琴赋予主题中的十六分音符的切分音以更丰富的表情，这样做是很恰当的。

313 *Moderato assai*

柴科夫斯基：《协奏曲》，第一乐章

小提琴



钢琴





音的持續、在进入高潮之前以及在音乐表情所需的重音之前或者就在这一重音上的整个律动的扩大（即使所占时间极为有限），在音乐意义上来说，都可以变成适当的加强表情的手法：

格拉祖諾夫：《協奏曲》

Andante **passionato**

314

小提琴 *cresc* *allarg* **f**

cresc *(rit.) f*

一六 弱起小节

就本身的意义和规模来说,弱起小节有各种各样的.它可能包含一个、两个或更多的各种时值的音(长短按动机的内容及其节拍而定),也可能是小节的相当大的部分——四分之一、三分之一、二分之一或更大.

在有弱起小节的古典乐曲中,最后一小节往往是不完全的,和弱起小节合併构成一个完整的节拍单位:

315 巴赫:《E大调组曲》中的,加沃特舞曲



《加沃特舞曲》的末尾



弱起小节的重要性应该和歌词的思想和内容相配合,弱起小节是整个歌词的一部分:

316 李姆斯基-柯萨科夫:《俄罗斯民歌一百首》,《城里站着》



李姆斯基-柯萨科夫

317 Andante J. 12

歌唱



На вы-вы жел-ты-е нисюдит ти-ми-на

和重音落在第二个音节上的包含两个音节或三个音节等等的字相似,弱起小节上不可能加重音,并且顾名思义,也不可能比后面小节中第一个强拍音更有力.后面一个音节上的重音,视表情、速度和作品风格而定其轻重。

这一原则也有例外,作曲者也可以按音乐意义在弱起小节上加置不正规重音;那是属于所谓不正规的弱起小节一类的。

第三段变奏 普拉科菲耶夫:《第三钢琴协奏曲》,作品26

318 **Allegro moderato**

钢琴独奏

钢琴乐队

Celli e Bassi

319 **Andantino** *And. ass.* 李姆斯基-柯萨科夫:《雪女郎》

歌唱

На теп . лом, си . нем мо . ре —
Где вол . ны хле . щут пе . ну —

钢琴



再往后,文字上的重音与小节中的支持拍子相吻合:



象李姆斯基-柯萨科夫的歌剧《雪女郎》中密兹格的咏叹调 这样的例子,在声乐曲中有着特殊的地位:“(见例319)”

这里面,文字上的重音似乎要求按照意义在适当地方有弱起小节,可是想象中的弱起小节被作曲者移至小节的强拍上。歌唱者如果要兼顾歌词的韵律和音乐的节拍,那末演唱这一段是很困难的;他往往诉诸一种方法:减轻小节中的第一个音——八分音符,借以把重音移至第二个八分音符上,实际上改变了小节的节拍结构。

在上述例子中,不宜把第二个和第五个八分音符加以夸大着重,那是不言而喻的——因为夸大着重不合咏叹调的风格;这种风格的特色在于乐队的伴奏平稳而宛如一片涟漪。但如果听者不知道这首咏叹调的原有形式,那末在他的感觉中,它是完全和歌词的文字上重音相符合的。

在决定一篇乐曲的进行速度时,弱起小节的作用是很大的,因为弱起小节的音和后面一小节的强拍之间的时间距离决定进行的程度及其

速度.例如在巴赫的《D小調第二組曲》的吉格舞曲中:

320



它的明确而稳定的速度大部分决定于拉小提琴的人在拉之前对第一小节中的八分音符是否注意,也决定于他对連續出現的八分音符选择哪种速度,也看他对后面的十六分音符的速度以及它們和八分音符之間的正确关系是否注意;后面的音应该完全遵照八分音符的固定搏动,弱起小节的八分音符和后一小节的开端之間的时间距离变为决定整个吉格舞曲速度的准繩。

时间距离之間的差別,也就是速度之間的差別,可以用图解表示如下:

321

quasi Andantino 

quasi. Allegretto 

quasi Moderato 

quasi Allegro 

帕加尼尼《第一随想曲》的开端就是一个长达半小节的弱起小节;因此在第一个琶音上加“支持重音”是不对的.虽然为了弓法的稳定也許这是必要的,但在音乐处理上并不适当:

322

Andante



錯誤的 (>)

在这个例子中，第一个和弦的重复出現以及因第四指的伸展而引起的技术上的困难，可以利用弓的輔助重音来加以糾正，但这样会引起节綫的移动，而把这首隨想曲歪曲成：

323



在維尼阿夫斯基的《諸謔曲-塔蘭泰拉舞曲》中，鋼琴出現以后，小提琴的乐譜是以三个八分音符的弱起小节开始的：

324 a

Allegretto

維尼阿夫斯基：《諸謔曲-塔蘭泰拉舞曲》



在用慢速度学习这首乐曲时，一开始就應該注意小节强拍上的“支持重音”(参閱例中的a)，我們應該把弱拍奏得輕微些，以避免在每三个音中的第一个音上常常发生强弱相等而單調乏味的重音。

在改用較快的速度时，重音可以減少些，而把重音想象成落在后面的小节上(参閱6)。

因此，最前面的一个半小节(6)似乎是后半句的弱起小节。

这样的话，可以使演奏不致于分割得支离破碎。

在这种地方，最常犯的錯誤是第三小节的弱拍上的不正規重音(譜表下面括弧中的>号)——这是技术重音的一种，它能使左手換到第六把位的六度音的跳躍“容易些”，但那是以演奏的“方便”而不是以乐思为前提的。

在这一乐曲中所有的类似情形下，都能听到这样的重音，結果节拍变成：



要使分句分得正确而合理，應該利用旋律的各部分的对照，并且闡明其中哪一部分是主要的，哪一部分是輔助的或插入的。表現手法的選擇及其目的和傾向都决定于这一点。

在貝多芬的《协奏曲》的第一乐章的主题中：



應該解决下面的問題——内容上的支持点在哪里？在双小节的头上还是中部？

在選擇第一种奏法时——a) (以第一小节或第三小节的第一个四分音符为“支持”)——在后面旋律向下进行的时候，这两个双小节似乎彼此隔离，而每一个都获得独立的意义。

在第二种奏法中——b)——在第一和第三小节中，旋律把第二和第四小节作为“支持”，当作最富表情的部分，而向它們进行的趋向和意

图,是能清楚地感觉到的,因此宁可用这样的分句法而不用第一种。当然,这里面强弱微差的变化应该轻描淡写地奏出,而不宜过分强调。

这里的第一和第三小节可以看作扩大的弱起小节,导入第二和第四小节。

在小提琴乐谱的同一乐章的开端处,整整两小节的八度进行都向有支持作用的属和弦的七度音进行:



这其实等于是二分音符的高潮点 G 音的弱起小节。

这些例子实际上使弱起小节的意义变得更加广泛。弱起小节的意义从最小的节奏单位扩展而成整个乐句的一个复杂的尺度。

弱起小节在和象征动机开始的连线相结合时,它的意义更形重要,特别是在用复调方法叙述题材时。因此在弗兰克的奏鸣曲的最后乐章中卡农形式的对话是用两个声部中的以弱起小节开始的主题的显明交替出现来加强的。

328 . **Allegretto poco mosso**

小提琴

钢琴

但连线的开端必须非常轻柔。

一七 附点音符

附点音符連同后面的短音符，实际上等于是包含两个音节的一个字，重音在第一音节上，也即在附点音符上；但短音符似乎具有弱起的性质，从它和附点音符的关系来讲，仿佛是挥动的余波。在种种情形下我们都应该区分并且正确表现音符的时值：

329

巴赫：《恰空舞曲》

《阿列曼德舞曲》



教員不仅应该提醒学生加以注意，并应要求学生严格遵守这条规则。在学生的演奏中，最典型的现象是：由于学生在演奏时有着不可避免的焦急心情，因而引起演奏中的忙乱而不够沉着的现象；学生通常不把附点音符的时值充分奏出，这里所谓附点音符包括长如 ♩ 以及短如 ♪，在后一种组合里，短音符与附点音符紧密地接在一起。

维尼阿夫斯基：《第一协奏曲》第三乐章

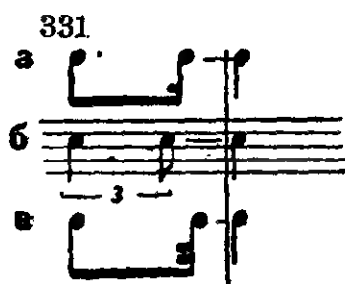
330




另一个常犯的錯誤是：一些个别的短音符（用連弓奏法和長音符連在一起奏出），如 ♩ ♩，隔离得不够开；这样使得演奏不精确、不够明朗、不够动人。这种情形特别容易发生在重复出现的音中，正如我們在上文已经指出的，因为重复出现的音往往会連在一起。

在本章的开端，我們把短音符的意义解釋作“揮动性質的”，我們是特意用这几个字眼的，因为只有能清晰感到的右手的有条不紊的“揮动”（其程度当然視音符的时值、律动的快慢以及音量上的微差而异）才是产生附点音符应有的音响的原因和条件，而附点音符应有的音响也可說是这些原因和条件的积极的后果。因此，短音符离开了附点音符正如离开了弓法的支持一样，是不对的，因为这种方法会使短音符淹沒而听不到。为了消除这种缺点，应该假想出一种相反的弓法，將右手动作的主动性轉到短音符上。这种方法在力度上匀整平稳，并且每个音所用的弓分配得很合理，因而能产生所要求的后果。

把短音符奏得不正确这樁事，也可以說是学生中普遍流行的一种錯誤：





短音符往往奏出得非早即迟，而不在它应有的位置上；如果奏出得太早，那就象三連音(6)，如果奏得时值太短，那又象三十二分音符(8)。短音符和节綫之間的橫綫表示短音符和下面的小节之間的远 近程度，換言之，不合标准的程度；而在这个例子里，十六分音符是它的标准时值。在  一例中，我們要記住节拍-节奏上的統一，十六分音符必須奏得和其它三个十六分音符完全相等，不可以奏得象个三十二分音符。

332

巴赫：《B小調組曲》中的庫蘭特舞曲



在这个例子和其他类似的片段中，可以发现学生有平衡音值的倾向。在希丹格莱勃的版本的《第四法国组曲》里，有比晓夫（巴赫作品的编纂者之一）所加的指示，说明在演奏古代作家所写的类似的节奏时，应作：

时，应作：，不应作。我们觉得这些说明似乎是没有根据的。即使钢琴家觉得用快速度把邻近的两个音组同时奏出有困难，可是类似的困难例如在弦乐重奏中是完全可以克服的。

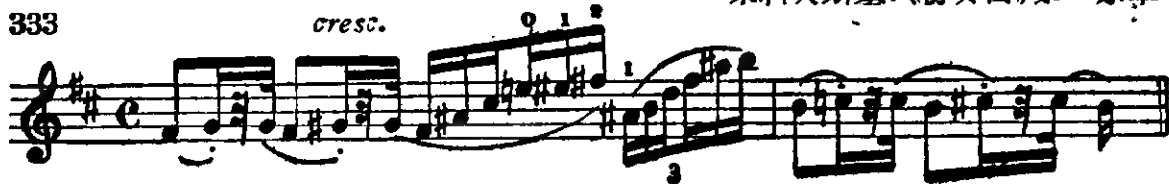
雷渥波德·莫扎特(1719—1787)在讨论短音符的演奏手法时，主张把短音符和后面的附点音符靠近而不主张延长或把它们变成三连音。雷·莫扎特是最有权威的音樂家和小提琴古典乐派的代表者之一，和巴赫(1685—1750)所处的时代又很相近；他的主张给了我们最可靠的历史上考证，驳斥了我们上面所引的这些编纂者的意见。

只引证完善的演奏范例，并不能在所有情况下都使人信服，因为从这里面看不到任何节奏上的对比和矛盾的因素；只有把上面所举的各种组合加以比较，才能看出这种因素来。

正象从小调转入同主音的大调时，在小提琴上从小三度转为大三度时音阶第三音的升半音，我们可以略加夸张，以加深新调的印象；同样，我们在改变时值的时候，也可以相当地加以夸大，借以加深节拍-节奏的区别。例如在巴赫的小提琴《库兰特舞曲》中，某几个十六分音符可以奏得略短于应有的时值（当然不能过分），以便和周围的三连音有所区别。

在柴科夫斯基的《协奏曲》的第一乐章里，三十二分音符和六连音中每个音的时值应该加以显明的区分：

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章





在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧《雪女郎》的咏叙調中，也有鄰近的两种节拍-节奏相对照的情形：用伴奏中的三連音襯托上面的十六分音符：

384 李姆斯基-柯薩科夫：歌剧《雪女郎》

歌唱





鋼琴

声乐譜上是这样写的，特别重要的是：在重复声乐部分的鋼琴乐譜中也是如此写的。这里，我們絕不容許十六分音符（一拍上的第四个十六分音符）和三連音中的第三音同时出現。

在演奏柴科夫斯基的《沉思》时，最常見的錯誤是在短音符的處理方面；这里，在鋼琴的三連音襯托下，小提琴声部中能遇到下列的組合：附点四分音符和八分音符，—  然后是附点八分音符和十六分音符 — 



演奏者并不常常注意到这种区别。他们把八分音符和十六分音符区分得好像它们的时值是无法区别似的。在这种地方就是作曲家用不同手法描写激动状态的时候。

在同一首乐曲中，我們常常遇到下列的组合：  和 。
 . 显而易见的，这种区别应该在演奏中反映出来。

自然，附点音符持续得较久些；如用相当时值的休止符来代替附点，那末这音符的时值就要缩短。忽略了这些特点，就会曲解乐句的乐思：



336

勃拉姆斯：《协奏曲》第三乐章



极明显的，这里短音符的组合发生外在的变化，原来由休止符分隔开的短音符变成没有休止的延长音符，最后变成中间没有任何间歇的由连续连在一起的音符；所有这一切都和整个片段的旋律的扩大有关。

337

Allegro J. 80

李沃夫：《第九随想曲》







在演奏中，音的縮短程度應該明顯而正確地加以強調（八分、十六分或三十二分音符都應加以區別）：



在這首波洛耐茲舞曲中，演奏者並不常常遵守時值的區別：首先是弱起小節中的八分音符，第三個四分音符之前是十六分音符（而不是三十二分音符），之後才是三十二分音符。有附點的十六分音符應該持續下去，不應該奏得短促而加休止。

我們常常遇到音組中各音的時值的調動：原來是 ，演奏時變為 ，而把重音放在短音符上，把短音符轉移到強拍上，附點音符排擠到弱拍上。

在有两个鄰近重音先後出現的旋律里，標志出小節強拍的第一个重音具有主要的、較富表情的意義。

重音的記号也有用短的橫綫(----)来表示的，借延長着重的音符

来划分音乐的音节,或用下加小点的横綫(= = = =)来表示;后者应该理解为强音的进一步的加强:

340

Andante sostenuto

巴托克-席格蒂:《匈牙利舞曲》

Poco vivace



341

爱格維尔:《苏格兰舞曲》



在这些情形下,应该有力而富表情地强调那些已经转移到强拍上的十六分音符,使听者不致于怀疑这些音符是否具有最大的表情意义、朗诵色彩和支持作用。

342

莫扎特:《A大调协奏曲》第一乐章



这里,在教学实践中常常发现一种不能容忍的错误现象,那就是用前倚音和后倚音来代替有固定时值的音。

除了上述各种形式的附点音符外,还有同时运用两种组合的情形



下面引自加維涅的《第三練習曲》的一段可以作为例子：

343

加維涅：《練習曲》第三首



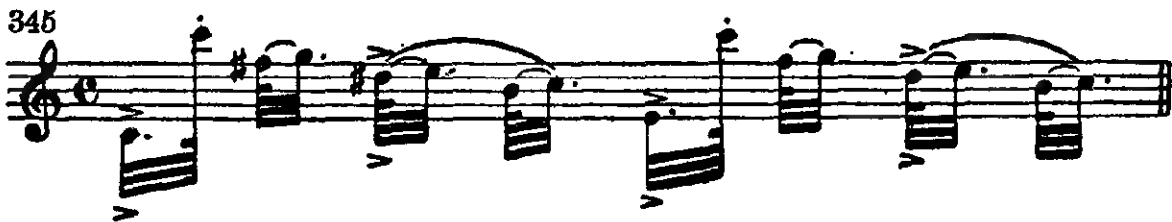
这一段拉起来是比较困难的，一方面由于音组的种类繁多，另一方面由于必须遵守下列的条件：在第二以及其后的十六分音符的音组中的具有支持作用的六十四分音符必须用重音加以强调，使它们不致具有倚音的性质，而把重音转移到后面的十六分音符上：

344



把重音减少以后，这一段拉起来在技巧上可能变得容易些，并且使这种节拍-节奏的特性表现得更加明确：

345



这样的组合 $\text{♪. ♩} \mid \text{♪. ♩}$ 在三拍子的节奏中演奏起来是很困难的，不论是中庸速度的 $\frac{3}{8}$ 或 $\frac{6}{8}$ 拍子：

346

克莱斯勒：《弗蘭居尔风格的西西里舞曲》






或者是快速的 $\frac{3}{4}$ 拍子：

347

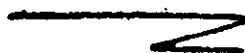
貝多芬：《第九交響曲》諧謔曲樂章



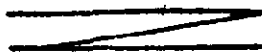
在上述的几个例子中，正确分配弓的部分，对技术上是有帮助的；这一点不仅在慢速度中可以应用，在快速度中也是如此。例如演奏  这样的音組时，弓的移动以及弓的部分的分配应该如下图：





而不应该如：



更不应该把每个音都用全弓拉出：

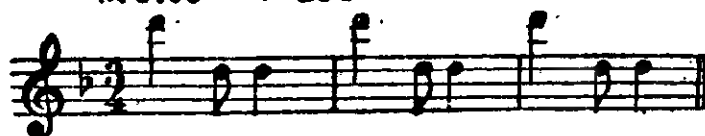


或用弓的同一部分奏出。

这种弓法能帮助避免十六分音符或最后一个八分音符上的不正规重音  或 ，正如把重音落在第一音节上的三音节字讀錯重音的情形一样。

貝多芬：《第九交響曲》諧謔曲樂章

348 **Molto vivace**



在貝多芬《第九交響曲》的諧謔曲樂章中，對弓法的運用和音的組合來說，快速度並不比慢速度容易。在這個例子中，常常能碰到對節拍-節奏的各種誤解；有人把它奏成：

349



那是由於弓的部分分配得不合理；也有仍舊用 $\frac{2}{4}$ 拍子，而把小節中最前面的兩個音結合起來演奏的：

350



還能碰到第三種錯誤的奏法，那是比較接近三拍子，是由於弓法運用不當，把重音誤放在第三個四分音符上而產生的：

351



其餘的各種錯誤都可以歸因於第一音的縮短（在上述各例中，我們故意省略附點，而用休止符來代替）。

要演奏得不失真，唯一的可能方法是：運用譜上原來所寫的弓法而不要用連綫把音連結起來，充分奏出附點音符的應有時值，合理分配用弓較少的部分。

352

Grave J. 112

塔涅耶夫：《前奏曲》，作品28

小提琴

鋼琴

f dolce

mf *p*

格拉祖諾夫：《協奏曲》

353

Allegro

grazioso *cresc.* *mf* *p*

21482

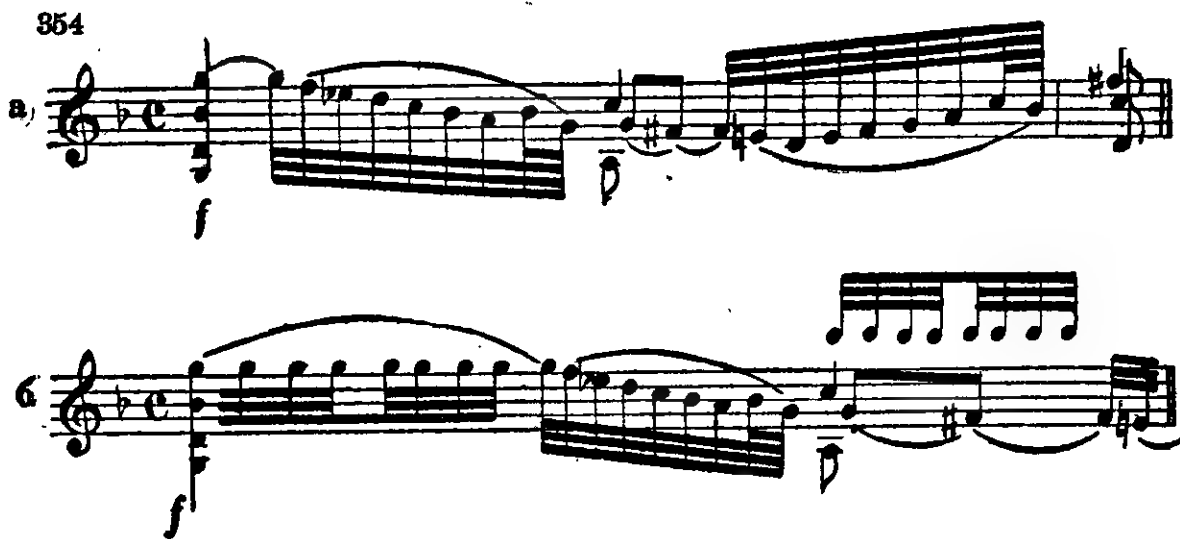
quasi Allegretto

一八 节奏和小节的大小

乐譜上对音符时值的描画方式是值得我們注意的。这一点在初期訓練中特別重要。正因为如此，我們对于教学上所采用的版本中的乐譜的描画方式應該更加予以重視。

有时为了“節約”关系，时值大的音在乐譜上占据的地位很小。

巴赫：《第一奏鳴曲》慢板乐章



在有的版本中，第一小节是印成(a)那样的。和弦与后面的三十二分音符之間的距离很小，因此学生用眼睛很快掠过这个距离时，往往拉不足和弦的应有时值。后面的音組在时值上与和弦相等，應該完全相当于一个四分音符，虽然它在譜上所占的地位远比同样一个四分音符多(6)。

以巴赫的《咏叹調》(維尔海尔米改編的)为例，把提琴譜和鋼琴譜里第一个音E($\frac{4}{4}$)所占的地位加以比較，然后再比較提琴譜上第一小节和第二小节的長度，那末就可以明白为什么学生在熟悉作品以及在家反复練習的时候，缺少节奏的基础，对小节中八个八分音符或八个

平均的音步的律动,也缺少正确观念.而所谓节奏,不仅是对律动的一种概念,也是对律动的一种明确的感觉.在上面所举的例子中,由于谱上所看到的进行和感觉到的进行并不密切地相符合,因此这种明确的感觉遭到破坏或者根本没有.

为了教学上的目标,小提琴谱上的小节中如有时值很大的音,就应该写出钢琴谱中伴奏这小节的声部,那末才可能使这些音具有内容,否则它们在学生的心目中是毫无内容、不可理解、“枯燥无味的”.



小节在大小和篇幅上的外在的对比也能引起学生对重要或不太重要的现象的相应的态度.



一九 演奏中节奏的不均匀

除了前面各章中所提到的学生常犯的许多错误的例子以外,我们还应该指出另一些在教学和演奏实践中同样常见的节拍-节奏方面的不良现象.

这主要是进行的不均匀,有时甚至和应有标准出入很大;这种不均匀表现在速度的加快上,在比较少见的情形下也有表现在速度的延缓上的,那是由于学生对音乐的节拍没有把握,缺乏“控制的因素”,不能得心应手而引起的。

1)这一点首先表现在重复的音组、动机和乐句中:

357

莫扎特-克萊斯勒:《回旋曲》



从有十字记号处开始,就奏得比开端处快;而在重复时,则普遍加快。

2)在模进中,特别是在下行的模进中,最显明的是手指从把位上不由自主地、不能遏制地“滑滚下来”,缩短用弓的部分(由于肌肉因紧张而缩短)以及速度的不断加快。

358

門德尔松:《协奏曲》第一乐章



而且这种现象发生在用 *p* 重复这一模进的时候,不仅影响到音的减弱,也影响到用弓的部分缩短得不成比例,并且主要影响到指力的减弱,从而使演奏不够稳定。

3)在維尼阿夫斯基的《第二协奏曲》(D小调)的最后乐章中——
Alla Zingara:

Allegro moderato

小提琴

鋼琴

最初，拉小提琴的人每次在十六分休止符之后，总是把最前面的三个十六分音符很快拉过，唯恐落后于鋼琴声部中的搏动均衡的八分音符。拉小提琴的人并不常常了解这一短短的休止符在和十六分音符的对比下的真正时值。这个休止符使拉琴的人失去正确的节奏感觉，这样他就无法找到必要的支持，而在同一小节的第二个四分音上他就有了这样的支持：



此外,拉琴的人对小提琴声部第四小节中的二分音符漠不关心,因而也造成类似的缺点.这个小节的节奏基础是由钢琴支持的.对这点不加应有的注意,不听“别人”所奏的声部,拉琴的人就不能把自己的速度和伴奏相配合。

最后乐章的第一主题的发展部分是值得特别加以注意的,这一主题在小提琴声部中从头至尾由十六分音符构成;而钢琴声部的切分音是和小提琴声部的节奏相抵触的:

361

小提琴

fp saltando

钢琴

p

在这里,需要很大的自制力才不致越拉越快而最后陷入无法演奏的速度.这一点是完全可能做到的,只要走阻力最大的路,并且在练习时运用匀调的、渐进的延缓速度的方法——*ritardando*,要做到这一点,后面每八个小节应该用稍慢的速度奏出.拉小提琴的人应该有这样的感觉:好象在以自己的速度来抑制他的合奏者,合奏者似乎是在越拉越快.实际上,速度并不真正减慢,但是拉琴的人由于这样而能用开端处的速度维持下去,并且把上述片段匀整地演奏到底.在这种情形下,用节拍机检查一下演奏的稳定性是很恰当的。

在1)和2)两节所引各例中,充斥着类似的学习方法。

4)在維尼阿夫斯基的《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》的第四小节中和《A小調練習曲》(克萊斯勒編)的第八小节中都有外形为♩.的占时半小节的音符(參閱圖譜 324)。这些音通常都是不拉足的,由于这样,后面的几組小节便拉得比較快些,直到最后,拉小提琴的人进入异常困难的极快的速度,因而覺得非改变进行的速度不可;至于在什么地方改变和如何改变,当他不完全理解結束处的这些音符作为音乐目标、作为“支持”、作为换气的依据和起指导作用的一种方法的这許多意义时,他是既不能肯定,也无法做到的。如果按应有方式加以拉足,它們也可以成为“控制的因素”。

在下例中,对持續的音往往注意不够:



5)在莫扎特的《回旋曲》的小提琴声部里,第八、第十六小节以及輪流出現的四小节的末尾中,都有八分休止符。假如把它改用管乐器奏出(長笛、單簧管、双簧管),或者改由花腔唱出,那末这些短的休止大概是用來换气的,这样,繼續吹或繼續唱下去在生理上才是可能的。但是对小提琴而言,这一休止既沒有生理的、也沒有技术的、更沒有音乐的价值;因而拉小提琴的人并不加以应有的重視。

在这休止中,彈鋼琴的人彈奏低声部的八分音符,而拉小提琴的人不听完这个八分音符,也不等它奏完,甚至还没有到时候,小提琴就提前出現了,而且不維持休止的应有長度,也就是說,縮短这一个小节,而开始逐漸加快速度,忘記乐譜头上所記的最主要的指示—*Allegretto*,

这是沒有任何借口可以把它变成 Perpetuum Mobile 的. 类似的处理乐曲的方法, 足以証明演奏者根本不了解作品的风格, 这是一种非常大的錯誤.

6) 均衡律动的另一种破坏是: 一部分音持續并且延長, 而另一部分加快并且縮短, 而且这些变化和动盪的現象也发生在同等时值的音上:

363

塔蒂尼:《奏鳴曲》《魔鬼的顫音》



拉小提琴的人倾向于縮短顫音后面那些偶数的十六分音符, 这是由于过分着重顫音, 怕来不及把它們奏完和担心这些顫音拉不出来所造成的. 这种顧慮往往是下意識的, 而且絕非故意打算如此, 但結果动机获得下面的形式:

364



为了改正这种錯誤, 首先應該暫時不用連弓奏法, 不奏顫音, 而用分弓奏法来拉这一段, 倾听勻整的十六分音的律动和長度; 然后繼續用分弓, 在应加顫音的地方拉出顫音. 这样就很显然: 演奏顫音时手指不应始終按在弦上, 而應該尽快从弦上拿下来, 那就是說, 縮短顫音的时值. 右手的勻整而独立的动作比任何东西都能更好并且更正确地指出在这地方應該如何演奏时值相等的音. 在上述各种輔助方法之后, 應該用譜中所示的弓法(两个音的連音奏法)来練習这一片段, 模仿用分弓奏出的音的勻整的交替出現. 下例把并非轉調或者新的和声的構成部分的音加以錯誤的誇張:

365 Rondo

貝多芬：《協奏曲》第三乐章

小提琴

鋼琴

7) 对伴奏小提琴的鋼琴彈奏者來說，也可以指出他的演奏不够匀整的缺点。

貝多芬：《協奏曲》第一乐章

366

小提琴

鋼琴

这里，主题由乐队奏出，而不是由独奏者奏出，但鋼琴伴奏者并不常常把第二和第四小节中的全音符的时值充分彈足，换言之，第二和第四小节的時間上的長度不等于第一和第三小节的長度。

象这样持續得不够久的現象在下面的全奏中，非常显明：

367

鋼琴

在这个例子中，一般人很少把休止符維持作曲者所指示的肯定而正确的長度，这种長度是不可能用別的东西来代替的：

368 貝多芬：《協奏曲》第一樂章

鋼琴

在演奏二拍子的节拍时，演奏者常常会不由自主地越拉越快。这种現象我們可以用下面的方法改正：暫時改用更小的基本單位或者用四个四分音符来代替小节中的两拍——两个二分音符，也就是說改用四拍，这样可以获得比較正确和稳定的进行：

369 Allegro assai 汉多什金：《第一奏鳴曲》第二樂章

8) 例如在演奏格拉祖諾夫的協奏曲时，展开部中从数字 20 处的乐队全奏直到和弦的三連音为止，有一种缺乏“控制的因素”的感觉。

对于造成这一段里的挫折和不稳定的基本原因，我們在第二十章（論休止）里將加以更詳細的說明；这里我們只說明习用慣例的另一方面；按照这种慣例，这一展开部的速度大大地加快，也不顧作者的正确

指示:M.M. = 112.

这地方,鋼琴伴奏使“控制的因素”的作用減弱,鋼琴伴奏好象用每一拍的第二个八分音符上的和弦来催促拉小提琴的人;然后用持續音上的重音以及第一主題的出現使得拉小提琴的人茫然不知所措。

这一切使演奏者在仔細而充分奏出乐譜内容和力度結構时失却必要的“支持”。

370 格拉祖諾夫:《協奏曲》

小提琴

鋼琴

最后一点(力度結構)也不是常常受人注意的,虽然在格拉祖諾夫的作品中,力度起着最重要的作用,而且这位作曲家在亲自指揮演出自己的作品时,对于遵守力度記号非常謹慎、严格。

9)乐曲上标明的速度及其特性并没有常常被用来作为支持进一步提高演奏效果的因素,例如在貝多芬的協奏曲中:

371 貝多芬:《協奏曲》第一乐章

鋼琴

同样,在別的情形下,由于不遵守正确的、前面已經指出过的节拍而破坏了速度:



(括号中的八分音符上的重音記号說明右手在每个八分音符上的特殊而独立的动作.)

在最初两小节中,以八分音符居多,八分音符成为諧謔曲性質的最后乐章的基本脈搏。在第三小节中,新的音組建筑在这些八分音符上,并且絲毫不爽地完全与这些八分音符相吻合。在这种节奏配备的后面,勻整地奏出完全由十六分音符構成的第四小节似乎并不困难。可是速度的最突出的破坏往往就发生在这地方,表現在毫无根据的加快中;而且整个乐章都如此。

这种情形有着双重的起因。第一个原因在于把注意力放錯了地方:拉小提琴的人不仔細研究最初四小节,也不領会伴奏主題的八分音符的勻整而不間断的搏动,而只注意譜上的 *alla breve* (“倍快”),以及譜表上方記的 *Allegro molto vivace*,他被这些指示所惑,就用极快极快的速度拉出来。

第二个原因更加加快了第四小节的演奏速度,在用連音奏法的时候,左手的手指失去右手的节奏和弓法等方面的支持,因而不能掌握原有的速度。

把这一小节(第四小节)和別的小节均衡起来,在用分弓奏法学习以后,是可以做到的。

在整个乐章中，重复这一主题的时候，也应该这样处理。

10)把练习曲中或乐曲中技术上比较容易的地方的速度加快，在学生自习的时候以及在教室中学习的时候，这是一种最普遍的风气，时值大的音符奏得特别草率，或者没有拉足应有的长度，或者根本就忽略过去。那种有害的习惯也就是从这里产生的；此后在他的演奏中，随时会显现出这种坏习惯来，甚至到拉得已有一定成绩的时候，还不能摆脱——具体表现在节奏的不稳定和演奏缺乏良好的表情和音响效果上。

在这里，我们提一提下面的那种情况，并不是多余的：当速度加快或演奏某些勉强掌握的艰难部分的时候，常常能发现肌肉的紧张逐渐增加，表现在用左肩压紧提琴，用大拇指和食指夹紧琴颈，甚至呼吸急促而不规律等等。

11)在遇到某些音组的律动按图表上的节拍-节奏次序而变得逐渐频繁时：

873 *Andante sostenuto* J. es 哈哈士良：《协奏曲》第二乐章



The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score shows a melodic line with triplets and a bass line. A 'poco rit.' marking is present above the bass line in measure 878.

拉小提琴的人倾向于把基本单位($\frac{1}{4}$)也加快，这是多余的，因为作曲者已经用正确的艺术方法完成了发展律动这一任务，而这样是完全足够了；企图超出作曲者的意图，其结果往往使得这一段的陈述变成很混乱，并且使音响变得更糟。

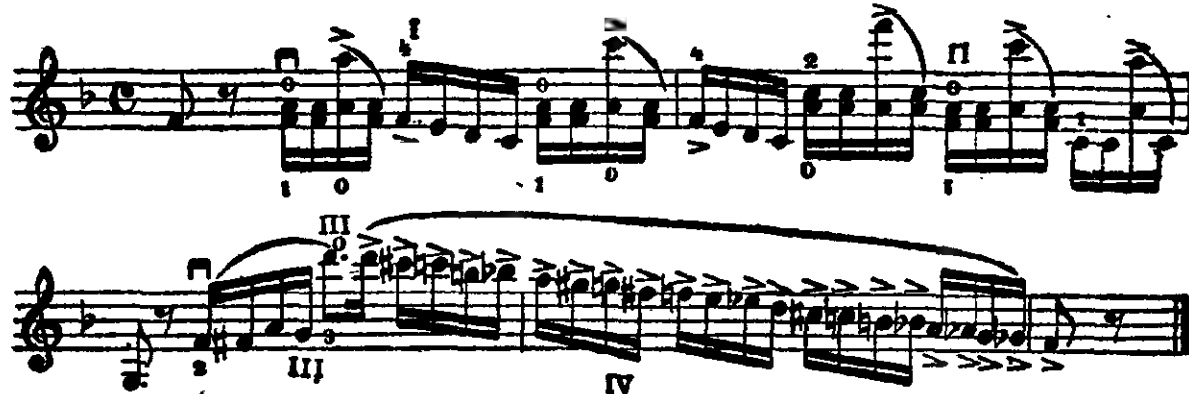
12)各种各样的技术上的困难也必然会引起节奏的不稳定。这种困

难的形式甚至在有限的長度內也是层出不穷。困难的种类愈多，演奏就愈不稳定，愈不均匀。为了避免这种情形，必須分別掌握各种形式的困难，使之合乎节奏的标准，然后用渐进的方法逐步將不同的困难結合起来（先是两种，后来是三种以至更多的困难），以达到完整而节奏有規律的演奏。

讓我們拿維尼阿夫斯基的《第二协奏曲》的第一乐章中的四小节作为例子：

374

維尼阿夫斯基：《D小調協奏曲》第一乐章



1. 在第一小节中，在三根弦上奏出的第二和第四个四分音符非常呆滯而有些拖泥帶水，在第三个四分音符上的下行的四个組成的音又較快地“一滑而过”。

2. 在第二小节中的第二、第三、第四个四分音符上重新又把这些破碎的和弦結構奏得呆滯，和第一小节中相同。

3. 在第三小节中，延長第三个四分音符上的 D 音，然后用快得不相称的速度奏出半音音阶。

这种不守任何法則的演奏，决非作曲者所預期的。譜上也沒有任何类似的指示。

上文所提到的不一致，可以用本节开端处所指出的方法加以調整：各种形式的困难逐一加以練習克服，再逐步把技术阻碍和困难都已克

服的各小节統一起来。

改正法：首先用分弓奏法拉完这一整段，这时就可以在指出的各个地方檢查出基本的違反勻整进行的程度。这样的檢查可以确定学习的方針。

每个四分音符上，然后是每半小节上的輔助的“支持重音”是开始学习时的一种輔助性质的控制，也能帮助获得正确的节奏。

13)如果事先对某一乐曲的速度毫无所知，而到演奏时才去探索，那就必然会引起显著的速度上的不稳定，或者节拍-节奏的歪曲。

14)減慢(这里不是指音乐上的減慢，而是属于有缺点的那一种，上面所引的加快的例子也属于这一类)的情形比較少見；減慢通常发生在練習曲、乐曲等的技术困难的地方，在这些地方，即使极少的一段时间，也应该“爭取”而不放过，以便从困难中找到出路。在这些情形下，学生应该克服那种有害的自欺欺人的想法——觉得自己似乎把整个練習曲都保持原有的速度。实际上，在同一个地方，大部分時間都发生逼不得已的減慢。在这里就应该决定一下：用怎么样的速度才能流暢地、中途沒有任何停頓地奏出这些小节。这样一种力能胜任的速度就应该拿来用作乐曲的基本速度，因为只有它可以用作确定整个乐曲或練習曲的速度时的一个共同的标准。

学生心中对律动的准确尺度有沒有底，可以从他的演奏中看出来，例如演奏巴赫的《第三組曲》中 E 大調前奏曲时：

往往在开头就用非常快的速度，一下子就变得无法胜任，因此不得不用 *poco a poco ritenuto*。这种自欺欺人的情形之所以产生，其原因在于学生对复調乐曲的本質不加以深思熟慮。在复調乐曲中，最重要而突出的因素是表情丰富的声部进行，而不是練習曲形式的一連串“純技巧的”十六分音符。

二〇 休 止

如果我們在音及音組的演奏中能指出那么多由于不重視乐譜上的指示和記号而产生的錯誤，那末休止中的錯誤更可以想象了，因为大家对休止符在音乐上的价值通常都估計不足，認為只是用以說明一定時間里的动作的停頓。这种低估休止符意义的习惯，早在初等教育时期就已养成，学生从小沒有人教他对这一音乐符号加以必要的注意。

在我教导幼年学生的教学实践的初期，我碰到一个六岁的学生，他对休止符的意义了解，是一般幼年学生所少有的。我想对这个非常敏感而有音乐才赋的小孩子解釋：音乐上的休止符作为音响的对照，究竟是怎么一回事；我的解釋完全不能使他滿意，他期望我能更明确、詳尽无遺、使人信服地說出它的特性；后来他自己找到了这个问题的解答，而这一解答是很值得注意的。

有一次，他母亲要到特列吉雅科夫斯卡亞画廊去，但由于家里沒有人照料孩子，她就帶着他一起去。在画廊里，她引他注意一些象他这样年龄的孩子最容易了解的图画。可是他却偶然注意到那个“易怒的姑母”。那是列宾的《女管家索菲亞》。他停下来，对这幅画注視了很久……下一次上課的时候，在照例叙述自己碰到的事情以及經他用丰富幻想渲染过的“生动事件”时，他羞澀地提到这一樁事。最后出乎意外，我发现这孩子对这幅画的理解是这样的：“窗外面吊死了許多穷人，”他激动地說，“他們虽然沒有出声，可是告訴了我們許多可怕的事情；这……就是休止……”

通过这一事实，我的幼年学生实际上給了我这样一个沒有經驗的指导者以一个教訓：我們應該能用比較具体生动的方法来向学生解釋

作品的內容及其細節，而不應該用那麼神秘抽象的口吻。

這裡我們不準備指出所有形形色色的對待休止的態度方面的錯誤情形。休止符正象音符一樣有着主要的、音樂的內容：休止符作為內在的、未經表示出來的心情和感受的反映，是很富表情意義，並且是很重要的。因此，重要的一點並不是把任何時值的休止符加以形式地計數，而是用有原則性的態度來對待它。

沙里亞平把休止用成非常有力的表情手法，而且用得令人嘆服。

沙里亞平的休止沒有例外地引起聽眾的緊張的期待——這位有力的人物是怎樣把內在的、玄秘的、充滿罕有的感染力的感情表達出來的。

這是運用得出神入化的休止，使人永遠不會忘記；在譜上，並沒有任何特別標志，這完全是藝術家的天才的創造。這是休止在藝術手法上的一種體現，這是休止對聽眾的一種感化。

為了某種目的而利用休止符對演奏者的心理影響，這一點是可能做到的，甚至是必要的。我們前面引自格拉祖諾夫的協奏曲展開部數字20 處的例子也可用以證明這一點（參閱第十九章），我們已經指出過許多使演奏者對這一段音樂的困難產生夸大看法的緣故。

演奏的失敗和不能獲得平衡，除了上述的原因外，這裡我們應該指出屬於心理方面的一個主要原因。就這個例子來說，有一種非常典型的情形，那就是對休止符的意義估計不足，對於把休止符用作從一段音樂過渡到另一段內容和性質完全相反的音樂的津梁，這一層意義也不夠重視。在家練習時，如果把它作為一個獨立的片段，或者緊跟在“行板樂章”之後（沒有全奏）單獨加以奏出，這一展開部幾乎可以毫無停頓地一氣奏完；在教室內有鋼琴伴奏時，或在預演時，拉小提琴者在全奏中已經開始感到不便，這一休止把他的緊張的演奏情緒破壞無遺。

我們在处理这一休止时，必須非常小心，在学习这个休止时，在“行板乐章”結束以后應該竭力保持自己的演奏情緒；應該記住：这里結束的只是协奏曲的一部分，而不是整个演出。

在“行板乐章”末尾用撥絃奏法奏出几个和絃以后，應該把休止符从很短的長度扩展到应有的时值，想象自己在参加乐队全奏演出；或者用更好的办法：在小提琴上奏出或嘴里唱出全奏部分，直到自己的声部出現为止。这种方法能培养演奏者的主动性，使他对整个乐曲进行的轉移有一个必要的、集中而准备有素的情緒和能力来应付；因为在这种情形下，对小提琴演奏者來說，展开部作为音乐素材的一个完整的陈述，是从乐队的全奏开始的，而独奏部分是全奏部分发展中的必然的引伸。照这样学习的话，冗長的間歇才会有充实的内容，而且演奏者也会自然而然地体会和感覺到它是音乐素材和内容的一个構成部分。

这样，休止必須用作繼續并恢复中断了的演奏和布局的一个依据和准备，或者作为演奏时轉变作风而換用新风格的基础。后者在变奏曲形式的作品中显得特別典型，例如：

貝多芬小提琴、鋼琴合奏的《第九奏鳴曲》中的Andante con Variazioni.

塔涅耶夫的《协奏組曲》，主題和变奏。这里面，短暫的間断用得非常恰当；它標誌着一个乐思的結束而轉入另一新的乐思，或轉入用另一种方式陈述的經過变奏的主題。演奏者根据自己的口味决定各种情形下所用的間断的長度。但演奏时消耗精力的多少和表情的深度决定他为下一段的动作(变奏)需要儲藏多少“呼吸”。

当然，分碎和割裂作品的完整性是不許可的，以免把作品弄得支离破碎。这里，各段变奏的內在統一 is 极端重要的；在学习中，統一各段变奏而又最能保持乐曲精神的技巧，必須下很大努力才能获得。

在長的休止中，在乐曲的开端，例如在貝多芬、莫扎特及其他古典作家的协奏曲的乐队全奏里，即連某些經驗丰富的小提琴家往往也在自己的声部出現以前，参加在全奏內演奏第一小提琴的某些部分，作为演奏独奏声部的准备，仿佛借以檢查自己的情緒，使自己更加全神貫注在这一乐曲中。

看到艺术家在休止以后，加入演奏之前是怎样动員自己，以便准备有素地进而演奏下面的部分，我們可以得出这样的結論：不論是从音乐或是从技术方面來說，休止决不能是沒有用处或者沒有內容的：

375 莫扎特-克萊斯勒《回旋曲》

小提琴

鋼琴

pp

cresc.

II dim

p

376 Allegro vivace J. = 88

哈哈士良:《协奏曲》第三乐章

795

小提琴

鋼琴

377 Allegro J = 192

李沃夫:《第一隨想曲》

小提琴

鋼琴

事实上在例377中,这些短的休止在时值上所占的时间,足够在拉完休止符前面一个音以后,“截断”上弓;因此,并不需要特别计算休止的长短,只要休止符后面的弱起小节(三个八分音符)不过早地奏出,那就是说,一定要等到钢琴在第二个四分音符上的和弦奏出以后。

378

贝多芬:《协奏曲》第一乐章

小提琴

这里的十六分休止符可以说是有技术作用的,因为有了这些休止符,才有足够的时间把弓从下面一弦换到高五度的弦上去.但在音乐的朗诵性方面,这种休止符有些象迅速的饱吸一口气,以便发出下一个休止符之前的许多十六分音符。

在格拉祖诺夫的协奏曲的华采乐段后面,有转向A大调最后乐章

的轉調进行.小提琴声部中用C大調和絃、減三和絃、升C小調和絃的三段音乐相繼出現,其中隔有不同長度的間歇,而在休止时有定音鼓的持續屬音为襯托.这些休止都很重要而且富有表情意义,但是学生一直对它們的作用不够重視,并且在学习过程中把这三段音乐不加任何間断地一气拉完,这样再要照要求那样把間歇一一表現出来,就非常难演奏了:

379

格拉祖諾夫:《协奏曲》



在勃拉姆斯的协奏曲的第三乐章末尾,在下行的、漸弱的、由三連音組成的主題进行中,杂有一些休止;这些休止也就是这个主題的特征,應該正确地表現出来.三連音中的第一个音不應該和鋼琴声部的第二个八分音符同时出現,而它的时值也不應該短得象十六分音符那样:

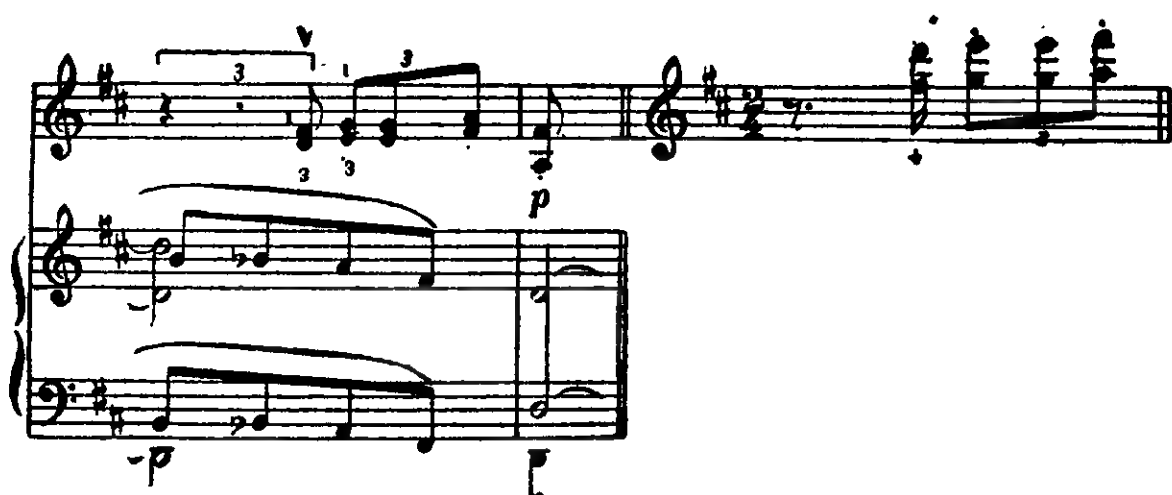
Allegro giocoso, ma non troppo vivace

勃拉姆斯:《协奏曲》第三乐章

380

小提琴

鋼琴

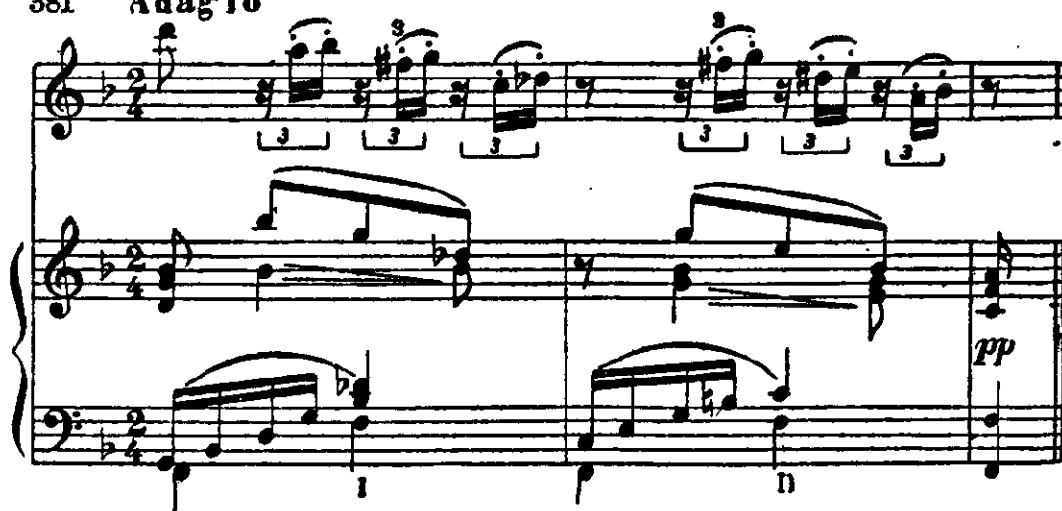


十六分和八分休止符給人一種喘息的印象

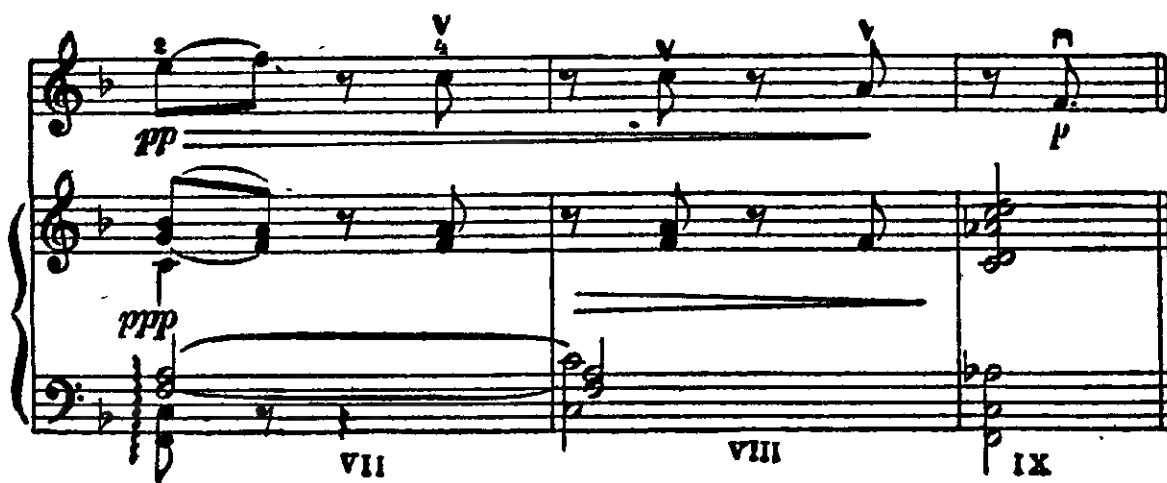
勃拉姆斯：《協奏曲》第二樂章

381 Adagio

小提琴



鋼琴



382

貝多芬：《第十首四重奏》第一乐章

Allegro

第一
小提琴

大提琴

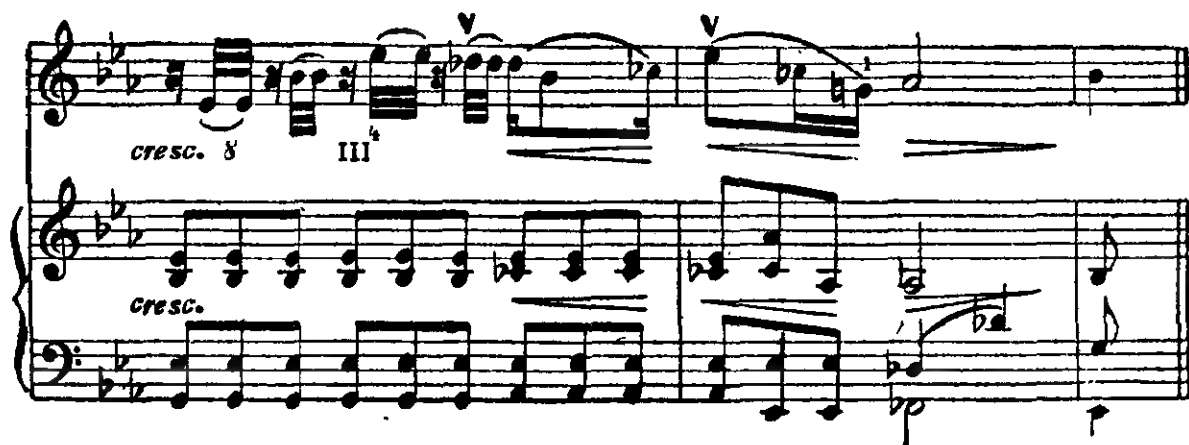


383

貝多芬：《第十三首四重奏》卡伐蒂那

小提琴

鋼琴



全体休止

在各种重奏曲中，从二重奏直到管絃乐曲和歌剧，往往不仅一种乐器或一组乐器而是整个重奏团或乐队同时停顿下来。这种情形叫作“全体休止”。

384 Allegro con brio

贝多芬：《第五交响曲》第一乐章



这种“集体”停顿作为艺术的表现手法也是必须的，但须演奏得非常整齐。在乐队中，指挥是组织中心，他的意图只有在停顿这一手法用得合乎艺术要求而不只是形式上的数拍子的时候，才能使演奏者和听众信服。室内乐重奏就更为复杂，它是由总谱的内容统一的一个完整的有机体，而不是由各不相关的分谱拼凑而成的；因此，乐曲中的停顿应该表现得和音响同样富有艺术性：

Meno mosso moderato

dim.

第一小提琴

第二小提琴

中提琴

大提琴

poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo

pin

Page 1

**Allegro molto
e con brio**

PP

pf

PP

pf

PP

pf

27

25

在最后一例中，有着一个少見的漸快与漸弱(forte, diminuendo, piano, più piano, 和 pianissimo) 的配合，持續到二十二个小节之久。而这种进行不断被冗長的休止符（按速度的发展而逐漸減短）所割裂，重奏团在表現这些进行时是相当困难的，因为在这一情形下会碰到双重矛盾的現象：(1) 音响和无声之間的矛盾，(2) 速度的加快、发展，换言之，速度突进，同时却要音响減低、減弱（目标愈加接近，而音响却愈去愈远）。

二一 句 逗

我們在上一章里，討論了所有声部共有的各种長度的全体休止。它們所占的时间可能是非常短促的，并且类似所謂“微頓”（換气休止），后者持續的时间很有限，在外表和內容上都和換气相似。句逗比奏出来的休止較短而更富含蓄。就其意义來說，它們并不是乐思叙述中的标点符号（句号或分号之类），它們的任务是用換气和最短的停歇（必須不妨碍乐思的进行）把演奏的內容加以非常微細而不显著的分割，音的末尾有“漸弱”，要是沒有它，演奏就不可能富表情，就象詩句朗誦那样。就技术意义來講，应用句逗是适当的：对拉小提琴的人來說，可以使重复出現的各音奏得段落分明，奏出重音，縮短弓法；对奏管乐器的人來說，正如对歌唱者的情形那样，是为了換气，但須在乐曲內容和乐句有这样要求的时候才能用。在音乐意义上講，句逗也是必不可缺的。这样的句逗不應該故意加以夸大，不應該讓听众感觉到它是一种手法，一种有計数作用、將旋律綫截成小段的手法。

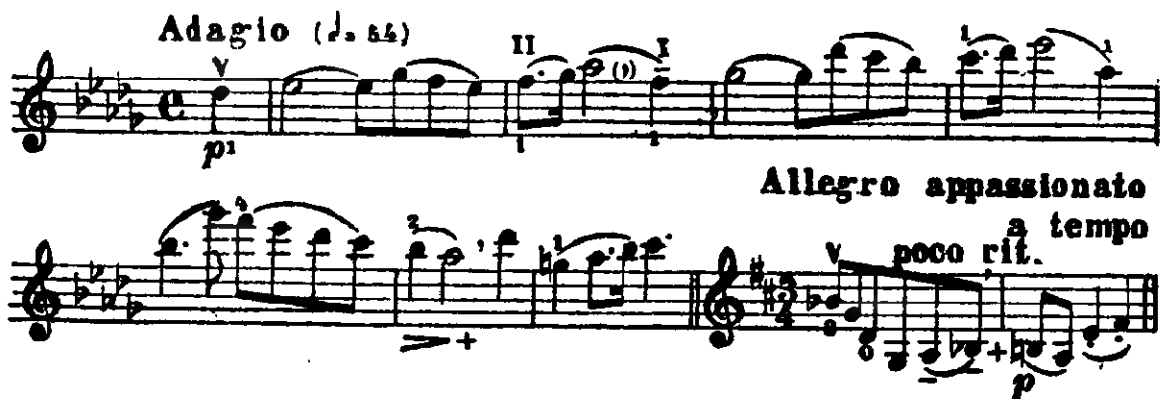
在某些乐曲中，我們碰到作曲家用“/”（或垂直綫）或“，”（逗号）等标記来表示句逗。

386

莫特涅尔:《C大调坎佐那》,作品43



李亞浦諾夫《協奏曲》,作品61



在最后一例中,句逗把进行和主题稍稍加以分开,并用这些来指出主题的开始.有时也碰得到所谓“技术性的”句逗,演奏者把它用作克服困难的准备:

387

格拉祖诺夫:《协奏曲》



在这个地方,句逗是完全不适当的,因为它在上行乐段还没有到结束的时候,就把这乐段打断,急剧地把八分和十六分音符分开;实际上应该是:

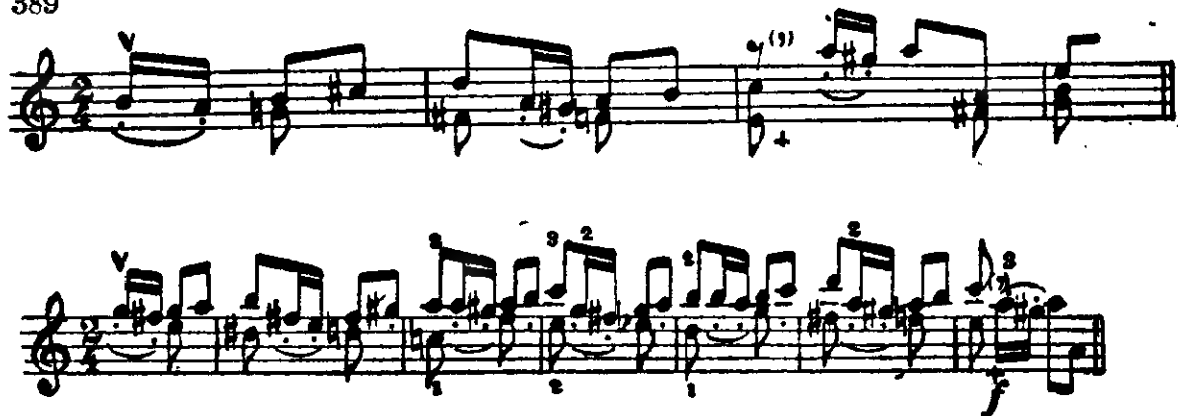
388



句逗可以应用在賦格曲中，以便更富表情地強調間句后面的整个完整的主題的开端，在間句中，主題被割裂成断片而加以运用：

巴赫：《A小調賦格曲》

389



也可以把句逗用来使和絃与双音后面的主題性質的單音有可能获得更好的音响效果：



此外，句逗也可用作短暫的休息，也可用作支持；这一点在演奏象賦格曲那样复杂而艰难的乐曲时，是很重要的。

在划分乐曲的主要部分时，尤其是复調乐曲中，句逗具有更大的意义，并可稍稍延長；例如在同一首賦格曲中用轉位形式出現的主題前面：

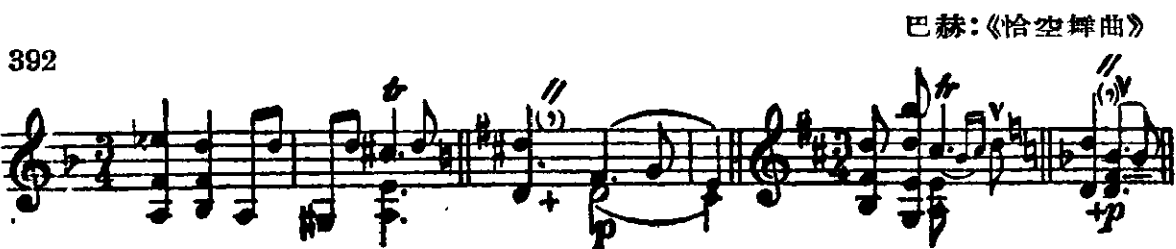
391



这种具有較大意义的句逗在某些版本中，用两根平行綫//表示。巴

赫的《恰空舞曲》里可能也有这种句逗，按照調号来明确《恰空舞曲》的主要部分。

上文所述的句逗在这两种情形下（特别是第一种情形）是适宜的，因为在用 forte 奏完音响上很饱和的主要插句以后，应该稍歇，再用 piano 繼續奏下去，这是为了音响規律性——低弱的音的开端部分往往被前面的强音吸去，特别是在有共鳴的时候。



在卡·弗莱希的版本里，詳細地列举了各种形式的句逗，以及这些句逗的广泛运用，例如在巴赫《D小調組曲》的《阿列曼德舞曲》中；固然这个例子經過这样的划分后，与其說是为了要把乐曲奏成某种形式而作的指示，毋宁說是分析乐曲的構成因素的一个显明的范例，所以它不能使我們相信，过分常用句逗是必要的。

二二 教室中的节奏学习

这里指出的节拍-节奏特点、节拍-节奏的破坏、糾正这些錯誤的各种方法，大部分是教室中的課目，因为对学生來說，教师在教学中所作的督导、观察、以及有原則性的指示、糾正和指导都是必要的。

在上課时，常常有人采用这样的方式：学生一开始交代功課，教师立刻就加以指示，学生的演奏受到了改正，个别細節被一再重复，等等。所有这些无可避免地都引起停頓，并使演奏时常中断，由于这样，演奏

的原有速度逐漸改變，通常以減慢的情形居多，終於使演奏者的演奏沖動喪失殆盡。

在學生開始解釋功課的時候，教師如果立刻加以改正，未必就能很客觀地決定學生的演奏速度是否正確、穩定。

在這個情形下，教師應該讓學生從頭至尾不間斷地一氣拉完指定的教材，而不加以改正，這是比較合理的。教師不應過早地提出意見，應該等到指定功課拉完后再提出來，那時候才可以就整個演奏和各種細節（包括節拍-節奏在內），和學生討論。

這種方法首先不會分散學生的注意，使他能將注意力集中在完整而非支離破碎的演奏上；而教師也可以判斷：究竟學生是否能勝任某種拍子的速度，學生的節奏的穩定程度以及他在演奏時的自制力等等。

此外，這種方法也能幫助學生檢查自己熟習教材的程度以及控制情緒的情況，“從第一次起”就演奏得從容不迫，沒有任何改正，這樣使他具有彷彿在舞台上演奏的感覺和舉止行動，提高他在家中學習時的責任感，使他把注意力集中起來，並且消除他有時把上課看作無聊事情的那種有害習慣，在上課時他完成各種指定功課和命令，但從不表現他的創作意志。由於時常停頓和指正，學生開始用他不習慣的速度，“按照定貨的要求”來演奏；這些見解當然和選材的得當與否，熟習的程度以及學生能否勝任這種速度等問題有關。

關於前面推薦的方法，康·史坦尼斯拉夫斯基寫道：

“如果每演一個單位就停下來……那麼內在的意向、欲望和動作就得不到慣性。我們需要慣性，是因為它能激發情感、意志、思想、想象等等。它在狹小的範圍里是無法發揮的。必須有廣闊空間，遠景，遼遠而吸引人的目標。”（原書198頁，中譯本217頁）

學習慢拍子、節拍-節奏結構複雜的作品（巴赫：G小調 Adagio

(慢板), B 小調阿列曼德舞曲, A 小調 Grave (极緩); 塔涅耶夫的协奏組曲中的前奏曲等) 最好用非常穩健的中庸速度。在研究的开始, 在分析时, 在建立各种时值的相互关系和复杂音組之間的相互关系时, 这是正确而必要的。乐曲这一方面的問題一經掌握以后, 我們必須轉向乐曲的音响內容, 也必須轉向乐曲固有进行的建立。

为了追求正确的速度, 学生在演奏中往往把任务完成得很形式化; 这种过程往往发生在枯燥无味、很少灵感的音調中。在这种情形下, 为避免緊張, 并且使演奏生动活潑, 我們必須把一般的速度加快, 略略超出实际的标准, 并且通过这些, 把外表上零零落落的東西加以內在的統一。

在速度的兩極端(非常慢的以及比应有速度更快的速度)之間, 能更好地感覺到乐曲的呼吸。在进行的試驗性加快以后, 應該逐漸減慢、扩大, 接近“中庸之道”——这样决定正确而能够表达感情的速度。

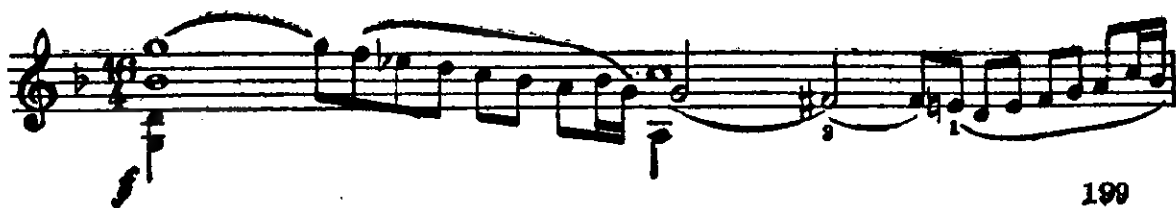
另外还有一种方法可以运用。如果我們考虑到拉小提琴的人在演奏前“捏”手指的习惯(有时候这种习惯到了非常严重的程度, 使手指极度疲倦), 那末在上述情形下可以在适当程度內用这一方法作試驗: 在演奏慢速度乐曲之前, 先奏一首速度輕快的乐曲。

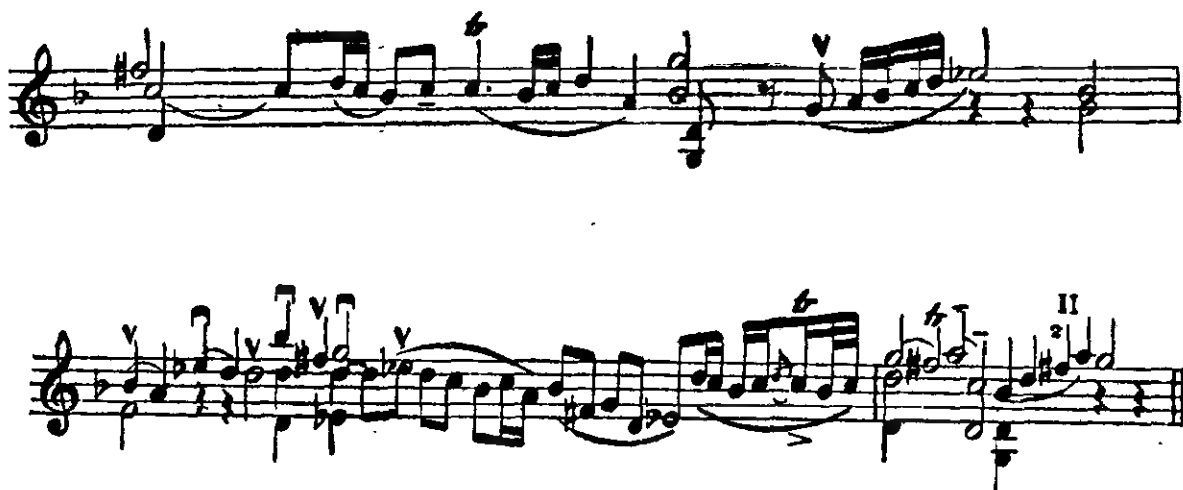
这类音乐速度方面的試驗, 会使学生的演奏摆脱刻板的学习情况, 有助于建立比較最为准确而生动的速度, 音响也富表情, 进行流暢自然, 并和乐曲的精神、风格也都配合。

对于进行緩慢而含有复杂音組的乐曲, 且特林教授建議用下列方法来学习:

巴赫:《第一奏鳴曲》慢板乐章

393





把节拍-节奏作了这样的变动以后，学生能更好地理解 and 领会实际的而非暗示的节奏单位的进行。

二三 独奏声部与伴奏

在开始和伴奏一起练习时——主要是在教室中进行的，学生听见和他所拉声部“不相干的”音乐而感觉如临异地，就显得非常慌乱而手足无措的样子。对他几乎已经练熟了的声部，他感到没有信心；通过无数次重复不懂的地方、解释分歧和错误的本质等，教师才能使他摆脱这种感觉。

这种情形的发生，由于学生对钢琴声部的内容不熟悉，因此在后来一起预演的时候，钢琴“妨碍”了他的演奏。

即使当学生逐渐习惯于和伴奏声部一同演奏的时候，他还是有一个相当长的时期会感到侷促不安，并且会依赖外来的影响。

由于共同练习的结果而引起的学生和伴奏者之间的互相适应往往会造成下面的情况：在遵守或违反指定速度这一问题上，伴奏者起着主动的作用，而领导独奏者。这种现象可以说是普遍的，这样无论如何

不可能促使学生表现出自己的主动性和创造性，如果伴奏者老是把“拖”在自己的后面。这种现象的产生主要应该归咎于教员，他应该在训练的初期养成学生把乐曲当作一个整体去体会的习惯，说明钢琴所弹的声部并不是和他不相干的、“格格不入的”，而是为小提琴的旋律增强和声的基础，其中也贯穿着独立的声部；也说明：只有当演奏者和伴奏者共同把乐曲表现得既协调，又富独创性和灵感，并达到高水平的时候，演奏才可能产生优美的印象。

这种谈话对孩子们能发生一些暂时的影响，但如果教师不能坚持这一方面的谈话，不经常使学生注意钢琴的伴奏，不对学生指出他所奏的和钢琴声部中的两种音乐素材之间的关系，那末这些影响也会消失得无影无踪。过了若干时间以后，教师可以叫学生自己找出钢琴声部中的典型特性，然后一同加以讨论。

首先能加强对整个乐曲的视觉上的概念的一个最重要的步骤是：把小提琴的独立的声部撇在一边，只按照钢琴声部来研究小提琴乐谱。但这种练习必须在学生基本上掌握了自己声部中各种弓法和指法等技巧以后才能开始。

如果小提琴的一行独奏谱上记有指法和弓法的记号和变化，那末一开始就按照钢琴伴奏谱来研究乐曲也是可以的。如果学生对乐曲的整个结构有一个清楚的概念，对音乐素材的内在联系、共同性和血缘关系也能了解，并在这种对演奏具有信心的条件下作有计划的发展，那末学生就能在演奏中表现出他的独创性、信念和意志。而节奏的主动性能明确他的演奏意图和主导的意志；这种意志是这位未来演奏家的个性形成的一个决定因素。

在各级音乐学校中，伴奏者的责任是非常重大的。在把学生培养成演奏家这一件事上，伴奏者是教师最接近的合作者。经过长期而细致的

課室教育以后,在舞台上表演的时候,伴奏者是学生唯一的暗中的领导者和支持者,他密切注意学生的演出情况,并在学生情緒漸趋安定和鎮靜的条件下,讓学生开始演奏.在学生的演奏显出动盪和惊惶失措的时候,他就設法使学生的自信增强,引他轉向正确的速度,并用自己的彈奏来提醒他过去在教室中預演时所作的各种規定。

确实,有时候碰到学生演奏中的弱点,伴奏者往往会用不合适的方法来支持学生的演奏,就此养成他的一些坏习惯。

在拉長音的时候,为了“挽救”学生,使他打消怕弓不够和手抖的顧慮,伴奏者故意加快进行,例如維尔海尔米所改編的蕭邦《夜曲》中的第二小节:

394 **Lento sostenuto** $\text{♩} = 10$ 蕭邦-維尔海尔米:《D小調夜曲》

小提琴

鋼琴

加快

在巴赫的《咏叹調》中,第一小节(低声部)奏得很急促,第二小节猛一下子变得慢多了:

395 **Lento** 巴赫-維尔海尔米:《咏叹調》

小提琴

鋼琴

pp

或如舒柏特的《咏叹调》中，倒数第二小节的长度大大地缩短：

396 舒伯特-维尔海尔米：《咏叹调》

Adagio

小提琴

钢琴

trem ppp 加快

pp

钢琴家通常把这里的震音奏得比应有的速度快一倍。

在门德尔松的协奏曲的第一乐章开端，学生不能一下子就晓得第二小节中自己应该在什么地方加入演奏，此外小提琴的八分音符和那以连续出现的八分音符为基础的钢琴伴奏往往不能很准确地同时发出：

397 门德尔松：《协奏曲》第一乐章

Allegro molto appassionato

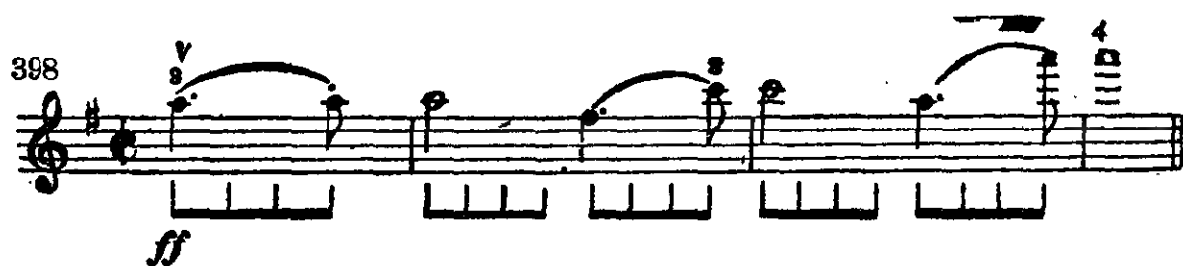
小提琴

钢琴

p



在第二小节中,小提琴声部的第二个音B 往往被奏成十六分音符,而不奏成八分音符;因此,它和这一小节中钢琴声部的最后一个八分音符不能同时发出.在另外一些情况下,这一弱起小节中的八分音符缩短得更明显:



再往下,在第七和第九小节中:



小提琴声部中的八分音符变成十六分音符或粗俗的后倚音:



因此,这些八分音符就超出了 钢琴伴奏谱中与之同时出现的八分音符的范围.

在格拉祖諾夫的《協奏曲》中，合奏第一頁时就遇到很大的困难，必須坚持反复練習才能克服小提琴所奏的八分音符、十六分音符和鋼琴所奏的三連音之間的矛盾；如果这种矛盾不能克服，就不可能用正确而自然的速度流暢地奏出这一協奏曲的第一主題。

为了获得良好的效果，彈鋼琴伴奏的人在練習的时候，應該較為明确地彈出四分音符在三連音中的律动，稍稍加重三連音中的第一个八分音符，这样三連音就不会那么糾纏不清地麻煩拉小提琴的人了。（參閱第400a图）。拉小提琴的人也應該在他所感觉到的由鋼琴奏出的四分音符的襯托下，及时而流暢地奏出八分音符，不要依靠鋼琴上的三連音的頻繁的搏动（小提琴声部的第二行——曲解的实例）：

400 格拉祖諾夫：《協奏曲》

Moderato

小提琴

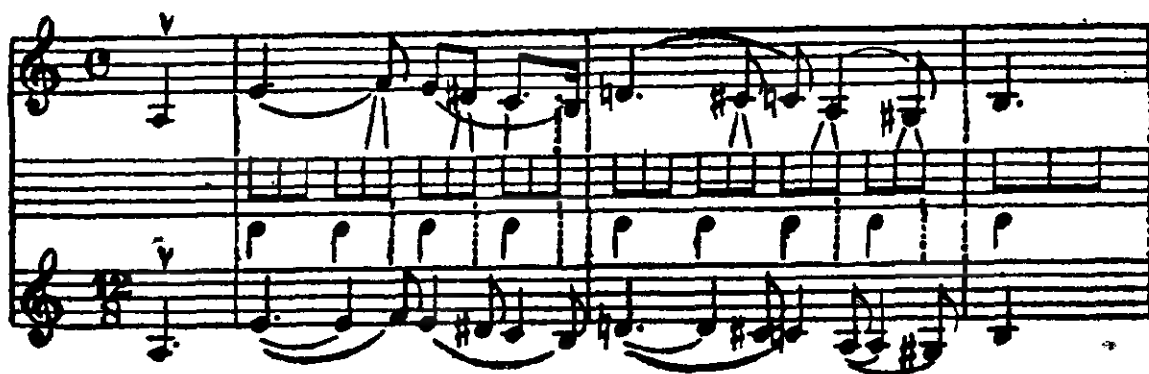
鋼琴

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system is labeled '400' and 'Moderato'. It features a Violin part (top) and a Piano part (bottom). The Violin part plays eighth notes, while the Piano part plays a triplet of eighth notes. The score is divided into two systems. The first system shows the initial entry of the theme. The second system shows a continuation of the theme. The Piano part has a 'P' marking for piano. The Violin part has a 'V' marking for violin. The score is numbered 400 at the top left.



进行练习时，鋼琴伴奏者准确奏出三連音中的每一个音，以便在这些單位中更准确地配合小提琴譜上的音的时值——那就是說与演奏极度联系和准确配合：

401



如果使听觉以所暗示着的四分音符律动(参閱401例中四分音符的一行)为基础，那末第一、二两行中着重指出的各音的时值关系听起来就更觉自然。

同样，在舒柏特的《咏叹調》(維尔海尔米的改編本)中，拉小提琴

的人應該更為依靠鋼琴聲部中的八分音符的進行（左手部分的和絃），而不依靠他右手部分的六連音的短小音符。這一樂曲的前半部比較困難，因為在小提琴和鋼琴聲部中，只有八分音符和六連音有時還能兩相配合，而其他音組都是彼此抵觸的，因此，要在這樣錯綜複雜的节拍中把兩個聲部奏得配合而準確，就要花更大的工夫一起練習：

402 Adagio 舒伯特-維爾海爾米：《咏嘆調》

小提琴

鋼琴

再下去如图：

小提琴和鋼琴一同練習如下圖那樣的補充習題對於克服這些困難是很有幫助的：

a 403 ^{IV} 練習曲

小提琴

鋼琴

6 ^{IV}

B

2)

鋼琴伴奏

同上

在柴科夫斯基協奏曲第一樂章的開端處，應該使學生注意第二小節中的八分音符和第四小節中同樣一個八分音符上的三連音（十六分音符）與鋼琴聲部中的八分音符配合得不够準確這一問題，但在第三小節中，人們常常用八分音符來代替十六分音符的A音：

404 **Moderato assai**

小提琴

钢琴

p

dolce

在贝多芬协奏曲的最后乐章中，在副部的呈示后面，学生把以下的六连音的音型奏得机械而象练习曲，这样的奏法和表情不相称，和他演奏主题时所用的速度也稍微有点出入；这时主题转由乐队奏出，拉小提琴的人应该把十六分音符奏得富有表情，宛如歌唱，使十六分音符的进行非常流畅，并用它们来支持钢琴声部中的主题的进行。

小提琴和钢琴在一起练习节拍错综复杂或相互抵触的乐段时，拉小提琴的人应该意识到自己的主导地位。

勃拉姆斯《协奏曲》第一乐章的开端可以作为一个例子。小提琴奏出的两拍子的音型和乐队奏出的三拍子的主题进行结合在一起，形成极强烈的对比；这种情形直到D大调的 *Pianissimo* 处才获得调和。

405

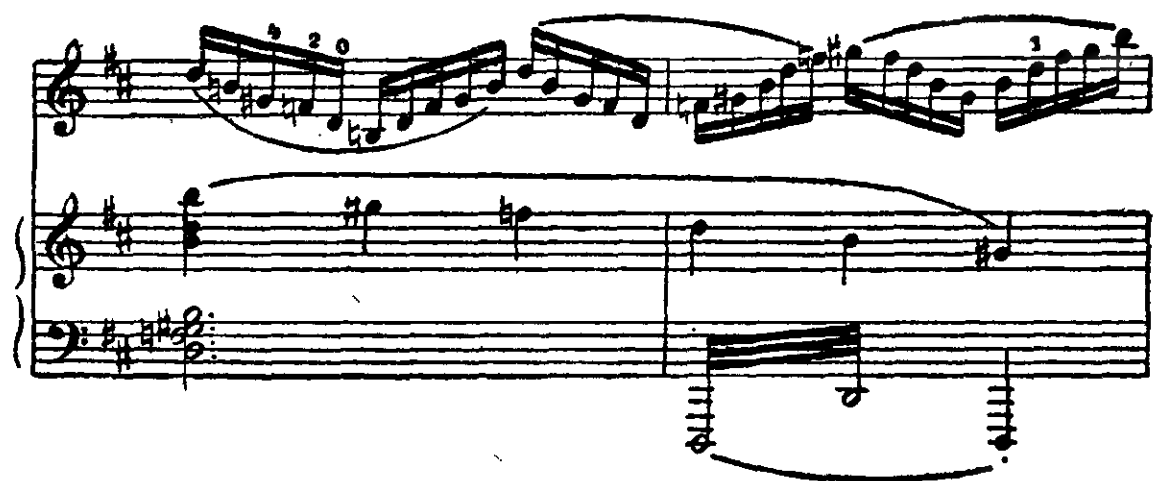
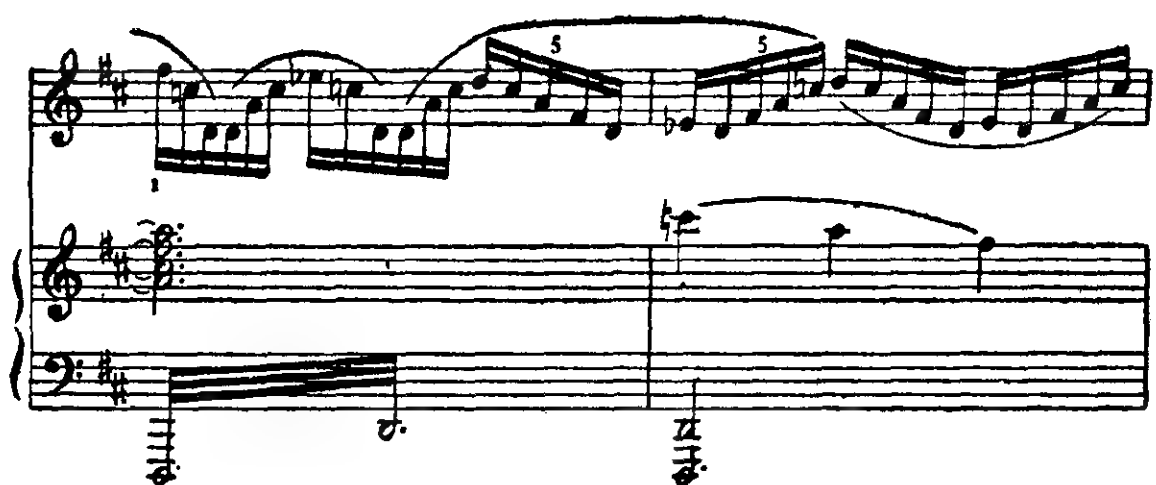
小提琴

钢琴

f

fp

pp



拉小提琴的人有下列各种可能来和主题的基本的三拍子节拍作必

要的对比:(1) 首先在每一組琶音形式的六連音的最高點上加一重音,也就是在每個四分音符上加一重音,這樣有助於建立和維持這一進行的速度;(2)後面就運用連弓奏法,每一弓拉兩拍;以及(3)用略略延長音值的方法來加強第五、七、九等小節中的第一音.這樣,動作自如地拉出兩種弓法的右手,在這裡擔任了指揮者的任務,賦予拉小提琴者的演奏以必要的穩定性,並且帶領着整個樂隊.

在演奏切分音或近似切分音的音組時,合奏中的內在的音樂對比最為明顯.西貝柳斯的《協奏曲》第二樂章中的一個片段可以作為各種艱深複雜的音組配合的一個顯明例子(參閱第487圖).

這裡,拉小提琴的人應該繼續在他進入以前已經建立起來的速度,同時注意主題和鋼琴聲部的切分音之間的正確關係.在練習時,首先應該不用伴隨的三連音而和鋼琴一起演奏主題,然後配上三連音,把整個都奏出來.關於這一段的更詳盡的研究方法,請參閱下文(第三十一章).

如果小提琴正好在鋼琴用琶音奏出和絃的時候進入,應該把小提琴譜表中的高音奏成鋼琴的琶音和絃的引伸和結束;兩個聲部之間的關係以這種形式為最適宜:

406 Tranquillo $\text{♩} = 76$ 格拉祖諾夫:《協奏曲》

小提琴

鋼琴

較好

不好

在柴科夫斯基的协奏曲最后乐章的第一主题中,小节的第二、第四个八分音符上的伴奏声部中的和弦,无论就它的乐思来讲,或者就对比作用来讲,也能算作切分音形式的音组。

柴科夫斯基:《协奏曲》第三乐章

467 Allegro vivacissimo $\text{♩} = 152$

小提琴

Tempo I

钢琴

为了获得这一段的节奏稳定性,暂时应用“支持重音”是必要的:在用缓慢的速度练习时,在每一个四分音符上加一“支持重音”;用轻快的速度练习时,则在每一小节的开端处加一“支持重音”。

在副部中,也还能遇到这样的音组:

柴科夫斯基:《协奏曲》第三乐章

407

小提琴

钢琴

这里每隔两小节的“支持”能使小提琴的速度不受切分和弦的不良影响。

在和钢琴同时演奏和弦时，拉小提琴的人常常碰到不方便的地方：小提琴上的要奏得广阔的和弦大部分都有弱起小节的性质，那是因为半圆形的琴桥使小提琴不可能同时发出三个以至四个音。因此，出现在重音上的是和弦中的高音，而不是和弦的开端；可是钢琴的和弦（不是用琶音奏出的）是和小提琴和弦内较低的两个似乎有弱起小节性质的和弦音同时弹出的，这样就引起两个声部的演奏上的不协调：

408

戈尔德马克：《协奏曲》第一乐章，作品28

小提琴

钢琴

小提琴

钢琴

在乐曲的开端，例如在格拉祖诺夫、拉科夫、门德尔松等人的协奏曲中，速度往往由伴奏者决定（这里是指钢琴的短暂的出现）。这是一个

非常重要的时机,对小提琴的进入和演奏有很大帮助,但也会破坏他本来准备用的速度。

在钢琴声部中,可能碰到这样的一些节奏型:它们规定或预示小提琴旋律进行的性质的改变,并从而指引小提琴的演奏。

409 Adagio cantabile 贝多芬:《浪漫曲》

小提琴

钢琴

在这种情形下,小提琴的演奏大大地从属于弹钢琴的人的主动性。

经过变化的伴奏并不要求速度的改变,因为钢琴上出现新的音型的时候,作曲者早就规定必须奏得生动活泼。

通过长期的练习,可能在合奏中获得相互间的了解。这时,演奏者意图中任何最细微的倾向或变化都能很快地传给合奏中的另一演奏者。

两个声部——小提琴和钢琴——在某些乐段中（有时候在某一重要片段中），都可能具有完全独立的性质。这样使得乐曲的节拍-节奏变得极为复杂，并且使合奏变得十分困难。在这种情形下，拉小提琴的人竭力在钢琴声部中替自己寻找“支持”，同时使自己适应其中最显著而合适的节拍：

410 **Tempo di valse** 塔涅耶夫：《主题和变奏》，第三段变奏

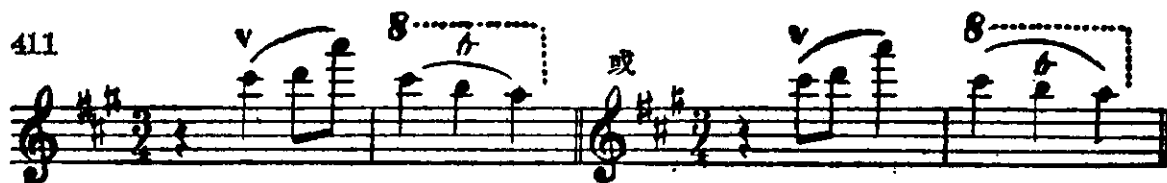
小提琴

钢琴

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked 'Tempo di valse'. It features a violin and piano duo. The violin part is characterized by a melodic line with many slurs and accents, while the piano part provides a steady, rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'poco cresc' (poco crescendo), and expressive markings like 'espressivo'. The piece is identified as the third variation from Tchaikovsky's 'Theme and Variations'.

在这种情形下，限于乐谱中所有的材料是不够的；应采用节拍-节奏形式相同的练习作为补充材料。在这里，拉小提琴的人往往会把自

己的三連音奏得和伴奏部分勻整的四分音符相似。



412 李姆斯基-柯薩科夫：歌劇《雪女郎》中的啄敘調(改編曲)



十六分音符往往会提前和鋼琴声部中每个四分音符上的三連音中的第三音同时出現；为了克服这种傾向，拉小提琴的人應該造成相反的感觉——故意稍稍把十六分音符延迟到三連音的后面拉出：

413 莫斯特拉斯：《練習曲》



在演奏布麦斯特改編的蕭邦F小調練習曲的时候，节拍-节奏的結構模糊不清，因为作者原来的节拍-节奏：

414

Presto

蕭邦-布麥斯特:《F小調練習曲》

小提琴

鋼琴

The musical score for measures 414 and 415 of Chopin-Busetti's F minor Exercise. The Violin part (top) features a melodic line with a forte (f) dynamic marking. The Piano part (bottom) features a complex accompaniment with triplets and expanded triplets, marked with a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Presto'.

由于小提琴声部中的三連音和鋼琴声部中的扩大的三連音演奏得不够清楚明显,变成了下图的形式,这样就造成对于这一乐曲的节拍-节奏的一个复杂的概念:

415

Presto

小提琴

鋼琴

The musical score for measures 415 and 416 of Chopin-Busetti's F minor Exercise. The Violin part (top) features a melodic line with a forte (f) dynamic marking. The Piano part (bottom) features a complex accompaniment with triplets and expanded triplets, marked with a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Presto'.

为了避免这种不正确的表现,拉小提琴的人应该稍稍把小节中的第二和第四个四分音符当作“支持”,这样就可以表达出自己声部中的

三連音的本質；彈鋼琴的人則應強調自己的第二組三連音的开端。整个來說，这样做能帮助避免把二拍子(alla breve)演奏成三拍子：



施瑪諾夫斯基的《夜曲和塔蘭泰拉舞曲》，(特別是《夜曲》)在合奏时产生的复杂情况，是由于完全独立的主题素材在两个声部中同时进行而引起的。

总之，合奏是一个有高度原则性并且有重要音乐教育意义的独立问题。

正如大家都知道的，合奏这一艺术不能理解为只是两把小提琴或小提琴和钢琴的同时演奏而已。许多室内乐作品，其中包括许多伟大作曲家的最优秀的典范作品，说明了这类不受外来影响的演奏的意义。

有十年之久(1922—1932)，在我们的实际生活中，一直运用这种完全独立的集体奏乐的特殊方式；这种演奏法有时产生美妙的效果，使得苏克、勃鲁孟费尔德、克蘭普勒之类的音乐活动家也为之惊叹不止。这些音乐界的权威人士不得不承认，他们“意想不到参加乐队演奏的音乐家的创造性竟能表现得如此之大”(克蘭普勒語)。这是按照且特林教授的意見而組成的第一个管弦乐合奏团；许多年来，这一个沒有指揮的乐队演出了很多管弦乐曲。

集体意志和热情常常有助于表现独特的大规模的节奏和完美的音响，对这一特殊的现象，意見可以有分歧，但不承认这一事实是不能容许的。

即在个别的节奏訓練高度发展的条件下，演奏者同时也必須具有高度技巧，并且有特殊的工作能力以及对事业的忠誠，才能获得这些效果。弦乐四重奏团的各种艺术上和技巧上的修飾原則被轉而用在这一演奏团中，并且产生极好的效果；这些原則培养了大批演奏家和重要的教育家。

二四 速度与节奏

康·塞·史坦尼斯拉夫斯基把这两种概念結合起来，采用了一个新的名称——速度节奏，使我們对它們的本質和內在的相互依賴性获得了最正确的了解。下面的引文对我們音乐家來說，有着巨大的实际意义。

“速度节奏可以产生直接的影响。”“精确的节奏，对于正确的体验有着很大的意义。”（原書208頁，中譯本230頁）

“速度节奏不仅有那种能够直接影响我們天性的外部屬性，而且具有那种能够滋养我們情感的内容。速度节奏就以这样的形式保存在我們記憶里，它对創作是有用的。”（原書214頁，中譯本237頁）

“哪里有生活，哪里就有动作；哪里有动作，哪里就有活动；哪里有活动，哪里就有速度；哪里有速度，哪里也就有节奏。”

“人的每一种激情、每一种心境、每一种体验都有自己的速度节奏。每一种意象或形象都有自己的速度节奏。”（原書215頁，中譯本238頁）

“在我們生存的每一个瞬間，我們內部和外部都有某一种速度节奏。”（原書216頁，中譯本238頁）

我們心里仿佛都藏着一架“节拍机”，隨着这种假想的节拍机的打拍声，做出动作，說出角色的台詞。”（原書216頁，中譯本239頁）

“剧本……的速度节奏，并不是一种单独的东西，而是繁复多端，由各种各样速度节奏和諧地結合成的一个巨大的整体。”

“速度节奏……的意义是相当重大的。常常一个好剧本排得和演得都很好，却没有什么成就，因为在表演时用了过于緩慢或快得不适当的速度。”（原書231頁，中譯本255頁）

“据說我們偉大的前輩——史迁普金、薩多夫斯基、舒姆斯基、薩馬林——出場前总是先到台上去听一听：戏是以什么样的速度节奏进行的。这就是他們經常能把剧本和角色的生活、真实和正确調子帶到舞台上来的原因之一。”“他們……关心速度节奏……”（原書235—236頁，中譯本259頁）

“在演出开始以前和幕間休息時間，演員們應該集合在一起，在音乐伴奏下去做一些能把他們帶到速度节奏的浪濤里去的練習。”（原書238頁，中譯本261頁）

“重要的是你們要通过寻找速度节奏，发现自己的内部情感。”（原書239頁，中譯本263頁）

“为了更好地来諦听和領会它，我們把这种速度节奏給自己拍了好几次。”

練習：“……上半堂課你們曾傾听自己的內心體驗，并且用手打拍子，表达出它的速度节奏。現在你們是在接受別人的速度节奏，用自己的虛構和體驗使它活跃起来。可見，可以从情感到速度节奏，也可以相反地，从速度节奏到情感。”（原書240頁，中譯本264頁）

“……在我們整个創作方面……速度节奏……往往是情緒記憶的，因而也是內心體驗的直接的、有时甚至是机械的刺激物。”

“由此自然得出一个結論：

“沒有正确的、适当的速度节奏，就不可能正确地去感觉，

“沒有體驗到和速度节奏相适应的情感，就不可能找到正确的速度节奏。

“在速度节奏和情感之間，反过来，在情感 and 速度节奏之間，都有着不可分离的依賴关系、相互影响和联系。

“节奏要是找对了……就能够自然而然地、直觉地、有时是机械地抓住演員的情感，激起正确的體驗……不正确的、和他的情感相抵触的速度节奏，这就不可避免地扼杀了體驗，扼杀了情感，扼杀了角色本身，也扼杀了演員在創作时必须具备的内部舞台自我感觉。”

“……我們已經拥有能直接刺激我們每一种心理生活动力的刺激物了。

“語言、台詞、思想和能引起判断的概念直接影响智慧。最高任务、任务、貫串动作直接影响意志（欲望）。速度节奏直接影响情感。”（原書266頁，中譯本294頁）

研究音的各种时值、長短以及由这許多时值所产生的艺术作用的学問，称为节奏学。

就音的輕重(强弱)来区别各音是韵律学的目标。

速度是进行的快慢程度。

在音乐中，主要的速度有許多标记，它們的进行有各种特征——例如慢的、中庸的、快的。

在主要的进行速度之間，有着中間的速度：广板（Largo）——小广板（Larghetto），行板（Andate）——小行板（Andantino）等等。

它們全都有各自的色采，每一种都有其特性，因此在各种速度后面硬性規定节拍机振棒的震动数，无论如何也是不可能的，例如：

Andante	♩	=	84	} 而且不多不少！
Allegro	♩	=	132	

在开始演奏小型乐曲以及大型作品(协奏曲、組曲、变奏曲)的个别乐章时,应该一方面不破坏乐曲的风格,特别是歌唱性质的乐曲,一方面通过音乐上适宜的輕微加重,向听众指出小节的拍子,使得他們感到乐曲的搏动(二拍子、三拍子、五拍子等)。

貝多芬的小提琴协奏曲的第一小节是这方面的一个非常理想的例子.在这首协奏曲中,貝多芬用非常簡單的手法,一下子就使听众信服他的意图。

預先拟定演奏这一乐曲时所用的速度,也是极端重要的;我們必須把这种速度定得使其中悅耳的以及所謂“技巧的”各段能均衡起来,而又不致于各不相干地自成段落;后者(技术性的部分)无论如何也不能演奏得和主要的也就是共同的、整首乐曲所特有的速度毫不相干;并且在个别情形下,后者不应该用为借口而把速度加到最快.从音乐方面講,这类破坏在原則上是不能容許的,因为要奏出这种破纪录的速度,就必然要牺牲演奏的音响、明朗和表情以及乐思的完整。

在这种情形下,我們可以引証鮑·阿薩菲耶夫的話:

“嫻熟的技艺……是發揮技术的光輝和完美的一种激励,并不能就此不要認真深刻地表現优美的旋律风格中的表情特性。”(第118頁)

在解决进行的速度問題时,演奏者首先考虑到速度和音質之間的相互作用和相互关系.自然而正常的速度,听起来悅耳、能“打动”人心、能使人信服;夸張的速度会引起匆忙、混乱,以致減低演奏的效果。

把乐曲的各部分加以显明的区分,是不容許的;尤其不能把乐曲分裂.例如在門德尔松的协奏曲的第一乐章里,副部是抒情的,在性質上是亲切的,应该用沉着的速度来陈述;但是問題发生了:这里,在怎样的範圍內可以容許違背主要的速度?它和同样是抒情的第一主題在性質上的区别是否显著?这里的速度不应该有太大的脱节,因为这样会使这

段音乐显得过于柔腻和做作。

提到最快的速度时，我們可以把演奏薩拉薩特的幻想曲《卡尔曼》中最后乐章时那种一下子就用快速度的常見的演奏方式作为例子。如果追究一下根源，那末我們在比捷的作品里发现这一段的进行——原是舞曲性質的——有着想象不到的特性。在乐队里，这是由两支長笛用流暢的連音奏法以及 *Andantino* $\text{♩} = 100$ 的速度奏出的。而在薩拉薩特的作品里，这段用連弓奏出的部分改由分弓代替，那是由于小提琴上用連弓奏出許多三度时換把位的次数太多而非常不便（可是学习这一段时，應該用連弓奏法，以便固定各种把位上的音程并且改进相联各音的音准）。除此以外，在这乐章的开端还注明——*moderato*，这就表示必須建立非常明确的中庸速度。实际上，我們通常听到的这一节，都是用快速度奏出。在教室中学习时，也應該努力做到規定的計劃；有了这种計劃，才可能把速度从中庸的进行逐步效果很好地发展到自发而不能抑制的进行，而严格地講，这种进行在比捷的歌剧中和在薩拉薩特的幻想曲中都有的。但是对这一点通常有两种反对意見：有一种象是訴苦——“用慢速度拉三度，要拉得干淨純正是很困难的”；另一种意見——“要拉得比較慢，是不方便的”。

克萊斯勒改編的莫扎特的《回旋曲》一度也曾經是小提琴家在速度方面互相竞争的目标（好象 *Perpetuum mobile* 一样）。迴旋曲的解釋在席格蒂的演奏以后发生了改变。他真正使乐曲恢复它原来的风格和速度，并且演奏得比人慢，也毫无不滿之感；此后，中庸速度的 *Allegretto* 的美妙之处，才变得使人信服。

在恩斯特的幻想曲《奥賽罗》，在帕加尼尼的变奏曲《摩西》等等乐曲中，我們能碰到 *Tempo alla Marcia* 的記号。

在行軍用的进行曲或庆祝用的进行曲和戏剧的、“歌剧的”进行曲

如《阿伊达》、《浮士德》等之間有着某种本质上的区别，后者的速度比較稍有节制、比較隆重、比較庄严。

在幻想曲中，在实现上面所提到的标记时，也应该采用匀整而庄严的步伐。这样同时也能使演奏的音响有所改进。

常常碰到同一种速度标记具有不同的性质，例如在巴赫的《G小调奏鸣曲》中的《西西里舞曲》和克莱斯勒用弗兰居尔风格写的《西西里舞曲》以及《利戈顿舞曲》——它们的速度簡直是不同的。

巴赫的《西西里舞曲》較富歌唱性质，深度、广度都較大，比較沉着。而克莱斯勒的《西西里舞曲》更近于舞蹈的律动。这种速度上的相对性和假定性在同一个作家的作品里也会发生：在巴赫的《B小调第一组曲》里的《阿列曼德舞曲》和同样是他所写的《D小调第二组曲》里的《阿列曼德舞曲》比起来，后者要比較生动活潑些，而前者是非常庄严隆重的。

疾板(Presto).把那些象贝多芬的《第七交响曲》里的谐谑曲乐章和巴赫的《第一奏鸣曲》里的第四乐章或《第一组曲》里的第二个变奏段作一比較：

417



我們深信這是三種完全不同的速度。想把巴赫的奏鳴曲里的Presto,尤其是組曲里的Presto,和貝多芬的諧謔曲樂章用同樣的速度來演奏,無論在音樂上或在技巧上講,都是不能令人滿意的。

我們在解釋巴赫組曲中用舞曲形式寫作的慢速度的樂章時,常常有點誇張,在這方面,薩拉班德舞曲的速度引起特殊疑問,薩拉班德舞曲有時具有模糊不清的、毋寧說是咏嘆調、夜曲等所固有的性質。這樣就不由得你不想到,用這種速度可不可能跳舞,怎樣的步伐才適合這種缺少動作成分的舞曲?

二五 速度的變換

音樂會節目大部分是按照各種曲體的特徵、樂曲的性質和風格、音調上的差別、以及不同力度和節拍-節奏等各方面的特徵來排定的。

任何單調的情形,包括長時間用千篇一律的節奏,會使聽眾對樂曲中採用的有限的幾種表情手法的印象和興趣減低。

也就是在這個節拍的多样性的原則下,產生大型樂曲(奏鳴曲、協奏曲、組曲、幻想曲等)中的樂章變化。

速度也可以在較短的時間內變更;例如在柴科夫斯基的協奏曲中,在第一樂章的開端,寫有 Allegro moderato $\text{♩} = 126$,但從小提琴聲部中的第一主題開始,卻標着另一種速度——比較沉着的——Moderato assai $\text{♩} = 80$. 小提琴在主題出現之前加入演奏的那一部分在本質上是樂隊全奏和獨奏部分之間的聯繫。

這些因素的結合完全是有機的,但小提琴家往往把自己和樂隊的全奏割裂開來,在樂隊結束以後稍過了一會才加入,並且用完全獨立的速度。類似這種即興性質的演奏未必就能證明我們可以把這一段進行

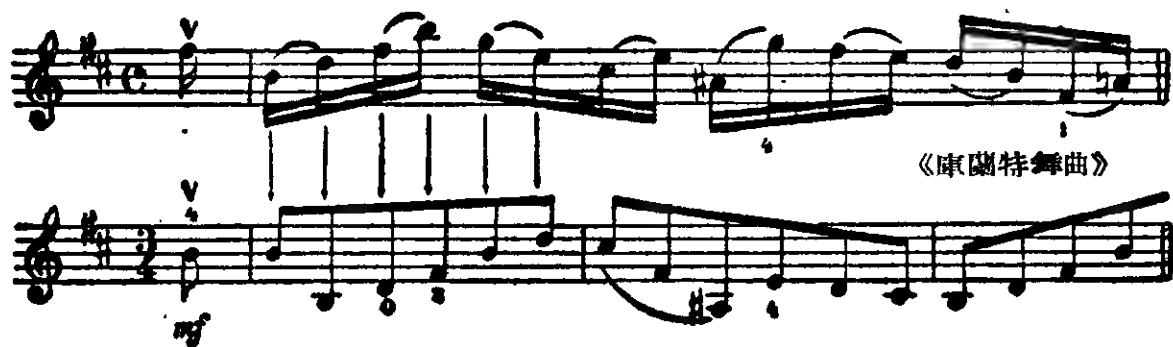
解釋成为华采乐段，而华采乐段所根据的題材前面还没有陈述过。

在格拉祖諾夫的协奏曲的开端，小提琴声部有一段轉入三連音，用另一种更灵活的速度奏出；譜上注明的速度的变化并不太大：开端处为 *M. M.* ♩ = 92，而三連音的速度为 *Animato* ♩ = 112，但这一区别往往被过分夸大。



在乐队奏出的副部之后，小提琴接着很快地奏出两小节，直到注有数字 7 的地方，再接下去很快地奏出音阶以及由主题素材构成的几段音乐，然后导向整个乐队的全奏。加快的程度和高潮处的速度到处都由作曲者准确地标志出来。高潮处的速度在卖弄技巧的时候也往往被突破了。全奏终于出现了；在钢琴声部里，这是非常艰难而复杂的；弹钢琴的人认为前面的急奏为他的独奏规定了最高的速度，因此在这里用非常快的速度弹奏，把许多声部的复调性质的发展大部分都冲淡了。其实这里在 8 这个数字上标志着 *Tempo I.* 这就是说，回复到原先的进行——主题素材的新的呈示就是以这种进行开始的，只是在力度结构上用了比较中庸的音响——*mf* 和 *p*。

速度的变化应该加以合理的强调，特别是当短小的节拍之间彼此相符合，使前后各部分的进行变得相等，也就是变得一模一样的时候。在巴赫的《第一组曲》中常常发生这种情形，在第一段变奏之后，奏出《库兰特舞曲》：



在变奏段的十六分音符和《庫蘭特舞曲》的八分音符的对比关系中,有着完全的均衡,这样就使《庫蘭特舞曲》的进行丧失了它应有的特性;《庫蘭特舞曲》的进行应该比前面的变奏段的从容风格更为剧烈、更加引人注目。

在这一例子中,速度的对比令人不满,其原因主要在于前面的变奏段用了快速度。

实际上,这个变奏段奏得几乎比《阿列曼德舞曲》快一倍;它是《阿列曼德舞曲》的一个变奏部分,但这一点并不是说演奏者就此有权把它奏得和主部的进行完全脱离关系。

在这一组曲中,速度的相互关系上的不相称主要似乎就在慢拍子的部分:《阿列曼德舞曲》、《薩拉班德舞曲》以及它们的变奏段;这些变奏段都奏得要比較快,而在《庫蘭特舞曲》及其变奏段,特别是《布列舞曲》及其变奏段之間,有着完全另外一种对比关系,那里面保存有速度的相对的統一。

在若干情形下,在变奏曲体的乐曲方面,我們可以指出某一段变奏和主题的速度上的区别有过度夸大的情形。这种夸大使这一段变奏完全“脱离”基本的主题素材。变奏在某种程度内应该保存主题素材的特征。

不錯，在若干情形下，作曲家在乐曲中暗示着类似的速度上的区分，但他是按照外表的各种独特风格的转变而这样做的。

在塔涅耶夫的协奏组曲中，有着相当于节拍机上某种讀数的速度标记；《主题和变奏》就属于这种情形。按照西保尔教授——第一个演奏这部组曲的人，由于友谊关系，他曾经和作曲者本人在写作过程中以及写完以后一同研究过这部作品——的证明，塔涅耶夫在他所指出的节拍机上的速度标记中大部分都允许演奏者略加夸大，主要在进行的加快这方面。

在变奏曲体裁的古典作品中，从没有象后来的乐曲中那样大的速度变化。

在维塔里、巴赫的《恰空舞曲》中，在柯列里的题名为《富丽亚变奏曲》(La Folia)的《第十二奏鸣曲》(初稿)中，变奏题材在大部分情形下都贯穿着进行的相对统一，没有明显地分歧的地方。

本质上，这种分歧现象也是演奏意图的反映。因此在帕加尼尼的《第二十四随想曲》中，几乎所有的变奏都违反基本速度，以求获得各自的特性。这种手法变成了一种传统；可是在随想曲中并没有任何变更速度的标记。但这完全是另一种——是炫技的风格，这种风格允许比较自由地运用音乐上和技术上的各种手法，其中包括进行的性质和速度。这种速度上的区分是恰当的，因为演奏者要表现出粗看似乎很简单的主题中的更丰富的音乐表情。直到最近，它始终不仅引起著名演奏家、也引起许多杰出的作曲家的注意；他们在这里面找出了某些新的特质，也赋予它一些新的内容，并从而创作出完全独立的不朽的乐曲：如勃拉姆斯作品35、根据帕加尼尼的主题所写的变奏曲，拉赫玛尼诺夫的作品43、为钢琴和乐队而写的、以帕加尼尼的主题为根据的狂想曲，在这以前，还有一些比较不太重要的改编：布麦斯特、奥尔、维尔海尔米、克莱

斯勒、施瑪諾夫斯基等等。

由歌唱性質的序曲和技巧复杂的乐章構成的帕加尼尼的《第十三隨想曲》、《第二十隨想曲》，是用同一种速度写作的，但演奏者可以把这些乐章奏得自成段落，賦以各种不同的音响和强弱变化的色采，并且用不同的速度演奏这些乐章。（参閱克萊斯勒編纂的《第二十隨想曲》、Andante con moto 和 Allegretto 以及施瑪諾夫斯基改編的《第二十隨想曲》。由于这些隨想曲的性質关系，这样做有一部分是合适的，这使它們的艺术形式和内容与那些供学习用的練習曲有所区别。

二六 节奏与力度

这一問題在这里只能討論一部分，因为充分討論这个問題是属于力度的專題研究範圍內的事情。

无疑的，在大多数情形下，这些音乐表現手法之間有着巨大的內在联系。如果表現得合乎应有的比例和自然的标准，这种联系本身就足以証明它是正确的；但是，假如演奏得还有不够成熟的成分，那末應該竭力避免矯揉造作地、拙劣地把它們統一起来，因为在这些情形下，一个錯誤往往会引起另一个錯誤。

最普遍的一种錯誤現象是——在增强音响（Crescendo）的同时，把速度作不相称的加快，以及在減弱音响（diminuendo）的同时，把速度作不相称的減慢：





当然,在某种程度内,力度色采 Crescendo 是奔向目标,因此也就是进行加速的一种特征;相反——音响的远去和进行的有所抑制却联系在一起;但是所有这些现象和联系都不能超出基本速度的范围,超出合理的尺度来实现.在相当地加强音响的时候,速度的减慢往往比慌忙加快所产生的印象更有力、更坚定.

在格利格的第一组曲《皮尔·金特》的第四首(《在山大王的窠洞里》——至完结)中,乐队的速度加到最快,音量加到最大——这两者之间的密切的相互作用是一种高度艺术的表现,在这里面,匀调的 *accelerando* 应该保证这两个因素的自然的发展.

相反的现象——*diminuendo* 和远去的、似乎是逐渐消失的进行之间的联系——在贝多芬根据歌德的悲剧所写的《哀格蒙特》(作品 84 之 7,)这个非常动人的例子里获得了证实.

在这首乐曲里,克莱尔亨的死亡的来临是用八分音符的搏动的减慢(扩大)、旋律的若断若续、和音响的消失来表现的.

这是表现减慢、消失、停歇、停止以至生命的终止等的最高艺术形象之一.有时候,力度色采的自然发展并未达到终点而突然被绝对相反的一阵迸发的音响所打断,例如在柴科夫斯基《第六交响曲》的第一乐章中展开部前面的 *ritenuto molto diminuendo* 以至“最弱”(ppp),和从展开部开端处起的“突强”(sf)以至“倍强”(ff),或者在勃拉姆斯的协奏曲中:

勃拉姆斯：《协奏曲》第一乐章

a tempo

421



那里面，在 *ritardando* 和 *diminuendo* 逐渐转到 *pp* 之后，在短暂的句逗——象沉思，象疑问——之后，由于心情突然改变的影响，作曲者坚决恢复这协奏曲在这一乐章里的主要进行和全部音响。

重音对于节奏和力度有着同等关系，因为在不同的情况下，它的强度不可能是一样的。我们一再解释过，技术上的毛病会引起不正规的和错误的重音，这种重音歪曲小节的结构和乐思。

在用连弓奏法时，换弦的技巧如果有缺点的话，会在个别音上引起不正确的撞击效果，特别在用分弓换弦时，这一缺点更加突出：

422

柴科夫斯基：《协奏曲》第三乐章

Allegro vivacissimo

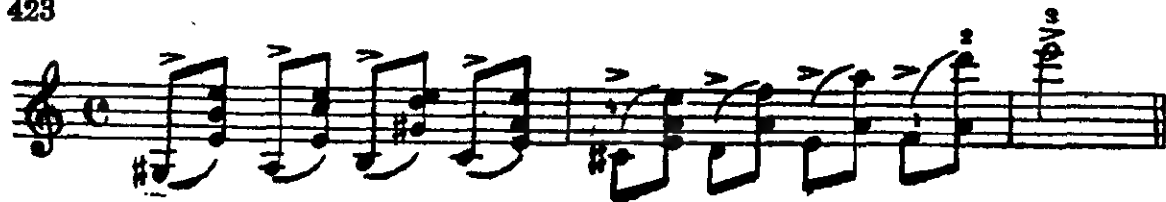


李沃夫：《第二随想曲》



维爾坦：《第五协奏曲》

423



在演奏實踐中，常常遇到一種現象——不同性質的動作之間的不平衡狀態；由於這種不平衡狀態而產生了節奏在音響和在力度兩方面的“下沉”現象，並且使得右手的大動作和小動作在forte 音響中交替出現時影響節奏的明顯性：

424

Allegro molto vivace

拉科夫：《協奏曲》第三樂章



在第二小節中，音響大大地降低，整個樂章中類似的地方都如此。

在變換音響強弱微差的時候，速度往往發生不穩定的現象，例如用piano 演奏就要比用forte 快些。

425

Allegro assai

漢多什金：《第一奏鳴曲》第二樂章

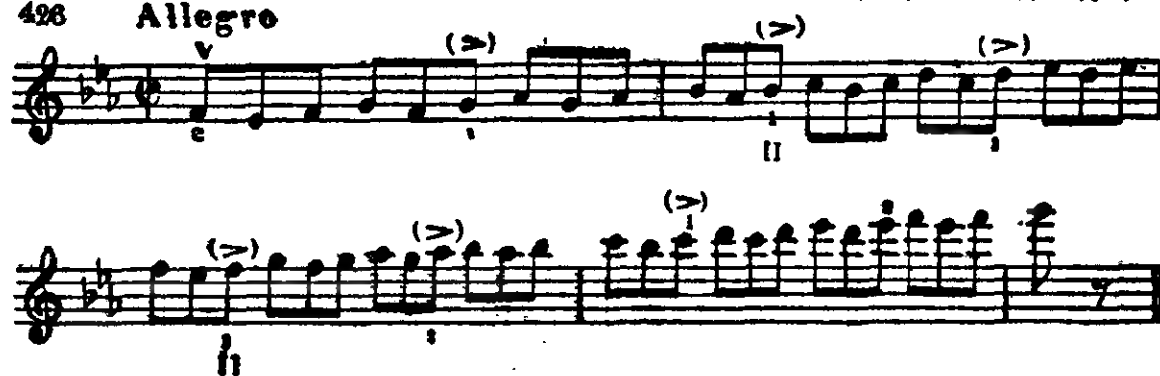


在下面這個例子中，音的勻整和三連音的進行不應該受到不正規重音的破壞：

426

Allegro

拉科夫：《協奏曲》第一樂章



二七 节奏和弓法

用弓的技巧有着各种各样的表情意义，因为主要的弓法（連弓、頓弓、分弓、拋弓、断弓）有着各自固有的特色，把这些弓法作各种不同的配合以后，那末变化就更加大大地增加了。

在另一方面，区分弓法的种类也是必要的。

(1)狭义的小提琴弓法——是單独的音和联接起来的音的組合，是用連弓奏法、断弓奏法、帕加尼尼、維奧蒂等人的弓法时一弓所拉出来的音的数量。当然，弓法和音乐表情是有着关系的，这种关系主要是技巧上的；(2)音乐范畴內的弓法——是更典型、更明朗的一类，有的是短促的（頓弓），有的是着重的（用全弓的分弓奏法），有的是輕盈跳跃的，从容不迫的，等等。

訓練右手技巧和弓法技巧的特殊練習、練習曲以及練習曲性質的短篇乐曲，为数甚多。如果我們把所有这些材料只用来練習弓在弦上移动的各种方式（从簡單的到最复杂的），而不去注意其中的朗誦表情、力度多样性以及节拍-节奏的典型特性，那是不好的。的确也有那种情形，只用某种弓法的主要形式，而不用連弓，例如在Perpetuum mobile一类的乐曲中的短小的分弓或跳弓奏法，这些都應該奏得非常合节奏、从头至尾都很勻整；这一点只有在你能把乐曲演奏得流暢自如而毫不受到任何强制的情况下，才能做到。（在上述情形下，任何强制都会破坏进行的稳定性。）要做到这一点，必須充分掌握弓法的技巧上的特性，也必須有坚毅精神——那是作時間較長的演奏所必需的。

正式演出Perpetuum mobile一次——那就是說他要在家中和学校里連續不断地坚持練習許多次。

这將是一个必不可少的后备力量,那是在情緒激动,而又大量消耗精力的时候所必需的.選擇进行的快慢(即速度)的时候,注意必須使弓法不損害这种速度的固有的性質和表情的明确.

427

Tranquillo

格拉祖諾夫:《协奏曲》



这些弓法應該視為在小节的明确的部分上的从容不迫的換弓,也即視為完成某种弓法的技术方法,半小节或者每組新的由連綫連結在一起的音的开端处不加任何強調.

用連綫把音連成一对对,这样可能有两种解釋.在某些个别情形下,第一音是加強的,此后“支持”轉移到用連綫連結起来的音組中的第二音:

428

勃拉姆斯:《协奏曲》第一乐章



在小节的弱拍上面的許多底下打橫綫的重音之后,主要的“支持”在时值較長的强拍上出現两次.


429

柴科夫斯基:歌劇《叶夫格尼·奥涅金》第八場,第二歌



在这个例子中，有两个小节从头至尾都有重音出现在小节的弱拍上，也就是在两个用連線連結起来的音中的第一个音上，直到第三小节的和弦上，才在强拍上用“还原”正規重音。

430 **Allegro con brio** 貝多芬：《第七交響曲》



ff
^ = 重音

在現有的为訓練右手动作用的書本和練習中——例如：舍夫契克的四千种弓法，馬尔席克为克罗采練習曲及其他練習曲所写的弓法——关于如何应用和处理，几乎都沒有說明。

在这种培养右手技巧的書本中，主要都是講述各种弓法配合中的运弓的关键問題，但对于作为音乐表情手法的这些弓法的各种性质的发展和应用，并沒有任何指示。雷·莫扎特直截了当地把弓法的意义看作是“发声的方法”，并且主張弓法的运用必須按照音乐内容、性质以及乐曲的风格和結構而定。“弓的移动赋予音以生命；有时非常质朴地、勇猛地、漸进地、戏謔地、贊美地、有时一本正經地、傲慢地、有时表現各种悲戚或愉快的旋律，因此弓的移动本身就是一种手法，这种手法运用得当的話，可以引起听众对上述各种感情的共鳴。”

雷·莫扎特在列举运弓方法的时候，一再坚持說：“要了解音的絕對勻整”，以免歪曲节拍-节奏：

481 雷·莫扎特



“不要忘記四个音之間的勻整，不然，最后三个音听起来会变成三連音：”

482



他在第七章“运弓的許多变化”整章中，指出保持“拍子的匀整”的必要性，并且主張“每个四分音符中的第一个音應該通过强度来加以区别”，同时又一次提醒我們：“……必須維持拍子的匀整，因为在第二和第四个四分音符上，可能会拉得稍稍太急一些而失却匀整性。”

493



在他的書中，討論四个三拍子小节的第十九章中所举的弓法例子令人发生特別大的兴趣。这些弓法中大部分在本質上和特性上都接近三連音，演奏上的困难在于不能讓这些弓法破坏 $\frac{3}{4}$ 拍子的練習的基本节拍，并且不能用不正确的重音把这些八分音符奏成兩組三連音的形式：

494

不正确的：

雷·莫扎特



“演奏类似这样的音型时，如果只按照指示的方法运弓，那是不能令人满意的；应该把它们奏得能使人立刻听出变化来。当然，这种有关精巧的发音问题是属于音乐趣味的讨论范围内的。”

435



流畅地，不加重音



加重音在连弓的第二音上

作为一个广义的音乐符号，连线标明动机的开始及其范围和从容不迫的演奏特色：

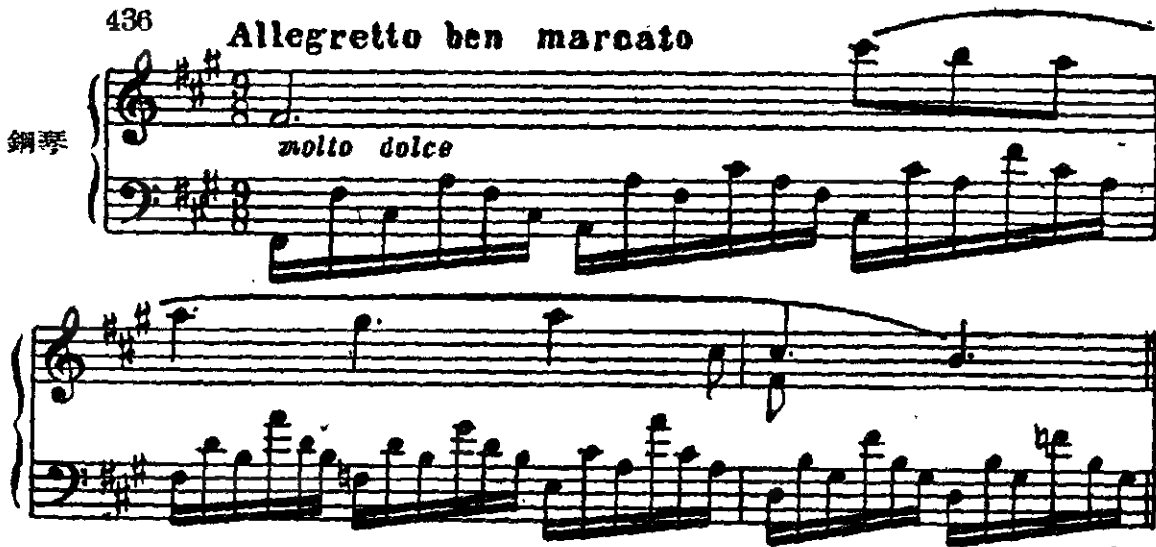
弗朗克：《奏鸣曲》第一乐章

436

Allegretto ben marcato

钢琴

molto dolce



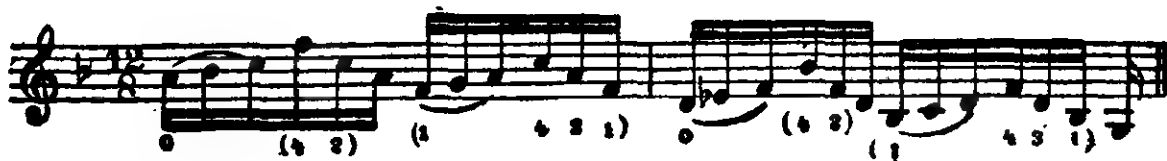
我们在上文中已经指出过，“支持点”的移动和不正规重音的形成，完全起因于右手运用弓法时的不恰当的动作：



不正規重音的下面都加了标志，这种重音是在把弓向上移动（V）的时候产生的。这些不正規重音的形成，可能是由于演奏者企图“储备”一些弓来演奏后面由連線連結在一起的三个十六分音符，然后又希望离开弓尖部分（这是在拉完前面三个十六分音符时到达的）而回到下半弓。

注意到这种在逐渐把弓移向上面一端时的不可避免的情形，那末就应该在第一小节中用上弓奏出的最后一个三連音上多用些弓，向上一直用到靠近馬尾箱的部分（第二小节第一拍上的四个音在馬尾箱和弓的中部之間奏出），以便多留些弓好拉出后面用連線連起来的三个音。此外，減輕弓在弦上的压力，特别是減輕上弓（V）的压力，是必要的。这些办法可以避免不正規重音。

这部組曲的吉格舞曲中也有同样的情形：



在移到高音弦上去的时候，整只右手的剧烈的推动，会引起重音的夸大，并产生不正規重音；在这种时候，弓的移动主要应该用腕力拉出；对整只手来说，它的动作主要是逐步而从容不迫地改变它的平面，那就是說，把肘提高使手更接近低音弦。

二八 节奏学习

在反复学习并且逐渐克服各种技术困难的过程中,当我们已经可以集中注意于节奏的匀整时,我们会发现个别的小节或乐段减慢了一般的律动.自然,这些部分需要特别加以练习,然后才可以采用在较大的一段演奏中,和前后的一个或若干小节连在一起,而使进行得以连续不断.

如果某一段演奏得不合速度和节奏,我们不应该老是在这一段里去寻找造成错误的原因,而应该到前面的小节里去找;前面这些小节和错误小节之间还没有产生联系,因为错误的小节主要是孤立起来学习的.

我们可以用故意违背速度的方法来检查节奏的稳定性和可靠性,在所学的一段里的不同部分作不同程度的减慢或加快.“故意减慢速度——别列左夫斯基说——会引起心理上的紧张,换言之,就会引起自觉.”

在控制筋肉的、技巧的和节奏性质的各种动作时,呼吸起着相当大的作用:它不应该是紧张的、抑制的、断断续续的.通常对于呼吸的作用往往估计不足,事实上它对演奏发生显著的影响.

一九三〇年国立莫斯科音乐学院教授瑪留琴和副教授阿斯彼倫德在发音学研究室里所作的对演奏者(其中包括小提琴演奏者)的实验和观察,①尖锐地指出演奏者在演奏时的各种不同行为.作试验时,他们各人都演奏普拉科菲耶夫的《D大调第一协奏曲》的谐谑曲乐章的开端.

① 借特殊仪器——呼吸记录仪的帮助,纪录膈肌的动作.

有些小提琴演奏者在每一次用連弓奏出同样的由三音構成的組合时,用断續的、有节奏的、非常短促的呼吸加以特別标明,在每次拉上弓(V)时,都同时作一次短促的吸气,这一点仪器上很准确地纪录了下来:

439

'' 表示换气

a 一組:拉奏时經常换气

普拉利非耶夫:《D大調协奏曲》,諧謔曲



b 另一組:一口气拉完

另外一些小提琴演奏者显出完全相反的行动:他們的有規律的、鎮靜的呼吸記錄下来是一条直綫,而且維持相当長的时间,換气也几乎完全正常,稍有加速节奏的偏向。

最后第三类的实验对象显出呼吸的完全不規則状态。

使学生在学习中注意节奏对速度的依賴性,这一問題也屬於节奏訓練的学习这一体系。

長期用慢速度的練習并不就能自由地表現节奏——这是一种对“迟緩”的崇拜。所以,接近正确的速度(按不同个性而各异的)这一点必須作为上課的基本工作,而上課就是檢查这些技巧練習的成績的时候。掌握了正确的速度以后,才有可能使音乐上和技术上的意图从屬於必要的律动,决定并巩固这一律动。我們观察到、也感觉到在教材未經好好学过的时候和已經熟习以后的节奏表現之間有着相当大的区别。自信和对演奏的信心在看譜演奏(尤其是在分析和視奏的时候)和不看譜演奏时,其程度簡直大不相同,节奏感及其表現和其他音乐上以及技术上的要素一起經調整而漸趋完美,并且在学习进行中影响其他各种因素。当不看譜演奏时,我們就有了控制和支持律动的可能,并且可以更

多地注意演奏时的节奏，很客观地重视节奏的稳定性、规律性、经常性和可靠性。

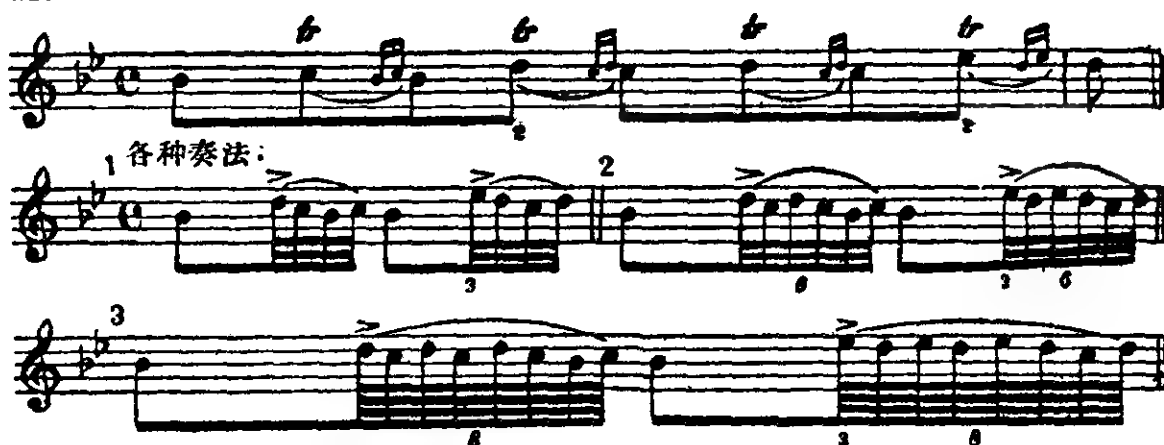
我們也必須提到一种相当普遍的习惯——在家自学时，滿房間来回走的习惯。在这种情形下，走路的速度不受量度的影响；走路可以采取任何速度；它可以按音乐进行的加快或減慢而获得任何速度，或者根本和这两者相反。教师應該經常提到这种习惯的害处，因为它会引起对演奏中“动力”的表現的錯誤观念。教师應該竭力帮助学生改掉这种习惯。事实上，这种“輔助”方法在教室中演奏时也无無論如何不應該运用，在舞台上更不必說了；簡直只有相反的妨碍作用，而小提琴演奏者的一切学习和准备都是以上台演出为最終目的。但是，演奏时走路的习惯一經养成以后，要改掉它，是会严重影响演奏情緒的。所以这里拿演奏鋼琴或大提琴的人来作比較是很合适的，他們是坐着演奏的；我們給学生即使是一部分学习時間讓他坐着拉小提琴 也是完全适宜的。

二九 顫音和节奏

顫音的作用在于使拖長的音避免呆滯 毫无变化、沒有生气、不灵活和單調等情形。在鄰近两音交替出現得很勻整、沒有間断而清晰明确的条件下，顫音听起来很悅耳。

在时值較小的音上使用顫音能产生特殊效果，能使这一音組生动活潑。

重复的各个音組必須絕對相等，这是演奏許多短顫音的基本条件。克罗采的顫音練習曲的各种演奏实例显示出处理短顫音的方法以及把顫音分成同样次数的用手指重复击弦的方法：



上图的每一种奏法在整个练习曲中都可采用，但为了避免破坏演奏的匀整，不应该把它们混杂起来，一会儿采用这个，一会儿采用那个。

在雷·莫扎特的《小提琴奏法》一书中，有着关于颤音的演奏方法的指示，这些颤音应该从上面的助音开始；克罗采的练习曲的各种奏法都是符合这一点的。（在他所写的其余的颤音练习曲中，都保持着这一原则）。顿特指示出他的第六首练习曲也必须这样演奏。

短颤音的演奏，从上面的助音开始，还有非常大的优点，它减少这一颤音上的音符数：



在奏法 a) 中，音组由六个音构成，但从颤音的主要音开始的奏法 b)，使我们获得一个多余的音，这音使颤音的演奏受到抑制并且变得困难了。

在任何情形下，颤音的结尾（后倚音）在由主要音、助音以及结束音构成的完整音组中占有同等重要的地位。

演奏短顫音时，为了要奏得比較清楚明晰，在开始时必須加一重音，但是千万不能因弱拍的顫音上加了重音而使节綫的位置移动。

在十九章(6)里，我們指出过学习顫音的方法，即不能用縮短其他各音的方法来加長顫音的时值。

为了这样，开头應該先学习沒有顫音的乐段，先練習把所有的音奏得完美勻整，然后逐步进入顫音的学习——最初从鄰近两指調換次数較少的着手，然后再学次数較多的。

震音正如顫音一样，是一种进行記号。

这样的例子有：

442 **Adagio** 帕加尼尼：《第六隨想曲》

格拉祖諾夫：《协奏曲》，华采乐段

443

还有短音符上的震音，例如塔蒂尼的奏鳴曲《魔鬼的顫音》中，克萊斯勒所加的华采乐段。

444

这些例子証实了在小节的每个基本單位上有同样数目的音，而这样必然会获得适当的正确的效果。由于我們必須尽可能給構成旋律进行的基本音程以丰富的表情，所以震音的演奏更觉困难。沒有了表情，用震音作为和声背景来加以裝飾的那个旋律听起来就枯燥无味，毫无美感。

要証实这一点，應該在下述情形下从头至尾听一遍自己的演奏：在奏出旋律的那根琴弦上用弓拉，而在另一根奏出震音的琴弦上照应有的次数用手指不出声地击弦。

这样获得的结果証明：震音的悅耳的音响是最重要的一个問題。^①

在亚历山大罗夫的咏叹調里指示着：为了配合整个乐曲的緩慢进行，乐句終止处的顫音的顫动應該沉着些。这一点是完全正确的：生动快速的顫音比較适合于活潑的乐曲，而在緩慢风格的乐曲中應該用沉着而比較抑制的顫音。



在演奏顫音的时候，常常碰到故意奏得不象顫音的情形，那就是說，把顫音和后倚音的进行減慢。有些例子正是需要这样处理的：

約希姆：貝多芬《协奏曲》第一乐章的华采乐段



① 小提琴演奏复調乐曲时也发生类似的情形。如果在巴赫的賦格曲里，只是在奏出主题的那一根琴弦上用弓拉动，不使圍繞主题的各音响出，也就是說，手指只是不出声地按在和弦上和双音上，那末主题的音質就不会特別悅耳。

底下所引的顫音的例子，其結尾轉入另外一個聲部，這聲部担负起及時結束顫音的作用：

447 貝多芬：《第七首四重奏》第二樂章，作品59之1

Allegretto vivace

第一小提琴

第二小提琴

sfp

三〇 切 分 音

人家通常賦予小节中的弱拍以較小的意義，但弱拍往往堅決要求在音樂中獲得更大的意義；因此弱拍和小节中作為基本單位的強拍之間起着競爭。

切分音的表現力就起源於這種矛盾。小节的弱拍上的切分音奪取了強拍上的重音，並且成為具有節奏主動性的有領導作用的因素。

在開始學習切分音及其節奏特性的時候，主要的困難在於下述的情況：小提琴及其他樂器（除鋼琴、豎琴和打擊樂器以外）的演奏者把雙手動作集中在把重音換到小节的弱拍上——而在這種時候他不可能在音响中充分表現出另一種因素的內在的反抗，而這種內在矛盾就是切分音的一種特性。

对学习钢琴、竖琴以及某些打击乐器的人来说，由于他们能用调换左右手来演奏小节的强拍和弱拍的方法表现出这种内在的矛盾，因此就容易掌握切分音；但对另外一些乐器的演奏者来讲，只有在合奏中才可能完成这种任务。

小提琴演奏者对于这一个起相反作用的力量，必须心领神会。但如果缺少这个真正在音响上起相反作用的力，那末即使在合奏中切分音也是很难奏出的：

448 柴科夫斯基：《第一首四重奏》第一乐章

Moderato e. semplice

第一小提琴
第二小提琴
大提琴
中提琴

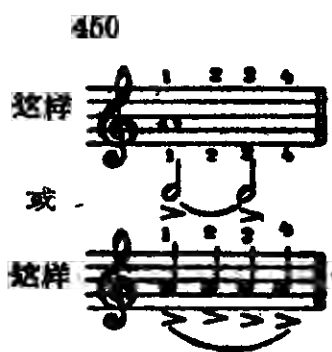
我们说，在一个音的中央不可以加重切分音；这句话大家都知道是正确的。但在学习才开始的阶段，往往把它用作一种辅助方法——作为“支持”：

449

可惜，在学生已经领会了把重音变换到音的开端的原则时，教师往

往还不及及时停用这种方法，以致到后来这种方法还在学生的音乐概念上留下了很深的印象。

教师还可能教学生一种错误的计算拍子的方法——在拖长的音上用辅助重音并紧压琴弓；例如学生把一个全音符的拍子打成：



同时为了更好地掌握切分音的时值而不是掌握切分音的本质，教师往往教学生在切分音的中央加一重音奏出。这就仿佛是切分音中的另一种不相干的力的反映。



但是在本质上，这不过是一种外在的节奏的“支持”，这使切分音失去了它的特质，并且这样一来，切分音仿佛是由若干“辅助”重音构成的。

如果切分音对学生来说还等于是一种必须用体力上的努力，也即同时运用各种可能的方法——例如稍为加些重音而把连弓奏法中的音“压挤”出来，用脚敲出或大声数出小节中的各拍——才能克服的一种困难，那末单凭这一点，我们也就可以看出他对于切分音这种独立的音乐节奏现象的观念是多么地不正确。

然而偶尔也有例外，这种错误的教育法能被运用成优良的、完全合乎音乐意图的辅导方法。塔蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》就可以作为

例子，其中第三乐章的主题是用转位形式的发展在不间断的颤音衬托下进行的：



这里虽然两个八分音符都用連線連起来，使得它們显然有切分音的样子和性质，但是重音还是應該把它們分开，分成独立的、單独的音，借以使它們接近主題的尖銳的八分音符的性质。

事实上我們不可以把主題想象成：

453



在例6)中，也用連線，想必是为了尽可能避免颤音过于分裂而要保持颤音連續不断的印象。

最接近原譜的演奏計劃是这样的：在奏颤音的一根弦上，弓的移动應該是毫不間断而沒有撞击的現象，而在另一根弦上用弓“撞出”八分音符来，使各个八分音符之間都有頓挫。因此每一次“撞出”时，都應該把弓稍稍提高，碰到里面一弦上，然后再离开这根弦。

454



248

最理想的演奏應該把這一段奏得象是由兩個小提琴家在表演一樣：

454 a

第一小提琴

第二小提琴

在雷·莫扎特的《小提琴奏法》(托爾松根據德文譯出來的版本)的第一八四頁上,這一段被改成下图的形式.這種改編証實了在上述情形下把重複各音分開是有必要的:

雷·莫扎特編纂

455

按照乐曲的风格,切分音可能有各种性质:

- (1) 剧烈的,带休止的;
- (2) 生动的(开端处有重音和 *diminuendo*), 但音与音之間沒有休止;
- (3) 比較从容不迫的,每一个随在后面出来的切分音都略加輕微的強調;參閱柴科夫斯基的第一首四重奏的开端;

(4)切分音也能用連弓奏法連接起来:

456

Allegro assai

汉多什金:《第一奏鳴曲》,第二乐章



为了使切分音的交替出現更加清楚,例(4)中切分音的重音轉由左手指用灵活的按弦和离弦动作奏出。

圣-松的六拍子的《随想回旋曲》可以作为切分法的节拍-节奏的一个独特的例子:

457 **Allegro ma non troppo** J. es

圣-松:《随想回旋曲》



切分音的学习

下列許多練習可以幫助学生掌握切分音及其节奏特性。

当学生还没有弄清楚切分音在小节中的位置、它的时值以及音乐中起相反作用的力(教师在和学生共同进行練習时就体现了这种起相反作用的力)的影响的时候,我們建議不用乐器而通过視唱来学习下面的开端几个練習。

1. 教师和学生輪流出声数出并用右手拍出四个四分音符。

教师——	}	有节奏地重复若干次。
学生——二		
教师——三		
学生——四		

2. 教师和学生数 $\frac{4}{4}$ ，轮流用右手打出四分音符；但声音轻重不一样：教师轻些，而学生响些：

教师——	轻轻地——
学生——	大声地——二
教师——	轻轻地——三
学生——	大声地——四

3. 这个练习和上一个相类似，区别在于学生跟在教师后面大声数“二”的时候，同时用右手向右边做一个剧烈的动作，把手停在那里，而在大声数“四”（跟在教师后面）的时候，仍用右手做相同的动作，但这次是向左，同样把手停在那里，直到下一个动作：

教师——	轻轻地——	}	学生右手的这些动作相当于弓的动作，向右为下弓(П)，而向左为上弓(∨)。	
学生——	大声地——二——→			П
教师——	轻轻地——三			
学生——	大声地——四←——			∨

4. 教师快而轻地打出并且数出“一”（短促地），而学生数“二”数得响些、长些，同时较慢地向右挥动右手，然后教师短促而轻轻地数“三”，而学生较响而拖得较长地数“四”，同时还较慢地向左挥动右手：

教师——	轻而短促地——
学生——	较响而拖得较长地——二……
教师——	轻而短促地——三
学生——	较响而拖得较长地——四……

5. 这个练习等于是上面两个练习的归纳和重复，但教师只打出第一个四分音符，而不大声念出“一”来，学生则用右手向右移动(П)，也不大声念出第二拍，然后教师打出第三个四分音符，学生在第四拍上也不出声地向左挥动右手(V)。

每一个练习都应该有节奏地重复若干次。

在这些不用乐器的初级(准备性质的)练习之后，可以在小提琴上用弓在空弦上重复地用第三、四、五种方法中所指出的动作来练习：

458

学生 教师

二 四 二 四 二 四

学生 教师 学生 教师 学生 教师

f f f f

p p p p

Detailed description: This musical score for exercise 458 is divided into three measures. The top staff, labeled '学生' (Student), shows a rhythmic pattern of quarter notes with accents '二' and '四' above them. The bottom staff, labeled '教师' (Teacher), shows a corresponding pattern with accents '一' and '三' above them. Dynamics *f* (forte) and *p* (piano) are indicated for both parts.

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章

459

小提琴 钢琴

Detailed description: This musical score for exercise 459 shows a violin and piano duet. The violin part (top staff) features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano part (bottom staves) provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).



460

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章，在提示部中



在下面的例子中，成对的用連線連起来的分解八度也可以看作切分音，因此用連弓奏出的第一个音應該是弓法的“支持”。在这种情形下，这些弓法就其本身意义来講是音乐方面的弓法，而不只是小提琴技巧方面的弓法。这里，二連音和三連音（鋼琴声部中）的对比有着重大的意义，它使这段音乐更加富有表情：

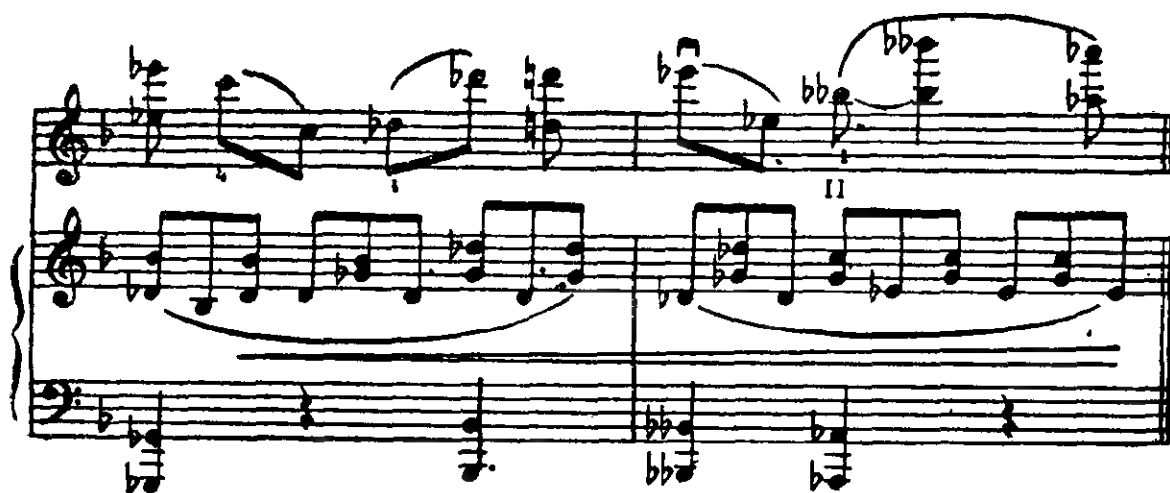
461

molto appassionato

李亞浦諾夫：《协奏曲》，作品61

小提琴

鋼琴



小提琴的声部可按下面的样式(旋律的骨干)奏出:

李亞浦諾夫:《协奏曲》,作品61



小提琴的声部中还有三連音和切分音(二連音)之間的对比:

463

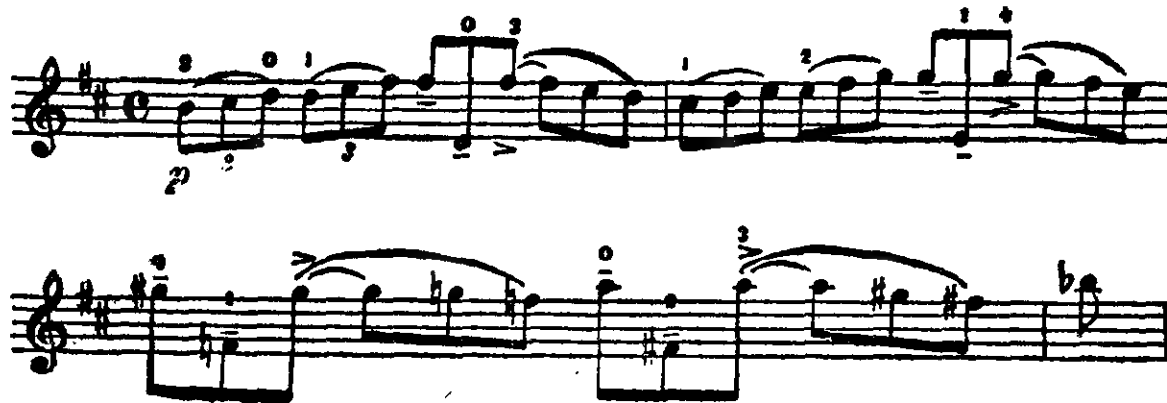
李亞浦諾夫:《协奏曲》,作品61



这是“三連音形式的”切分音:

464

柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章



以及和三連音形成对比的“二連音形式的”切分音：

465

柴科夫斯基：《協奏曲》第一乐章



466

第四段变奏

貝多芬：《第一奏鳴曲》，主題和變奏

Andante con moto

小提琴

弗蘭克：《奏鳴曲》第三乐章

467 a tempo

小提琴

p *poco espress.* *sempre cresc.*

sempre legatissimo

468

練習

三一 混合的节拍-节奏

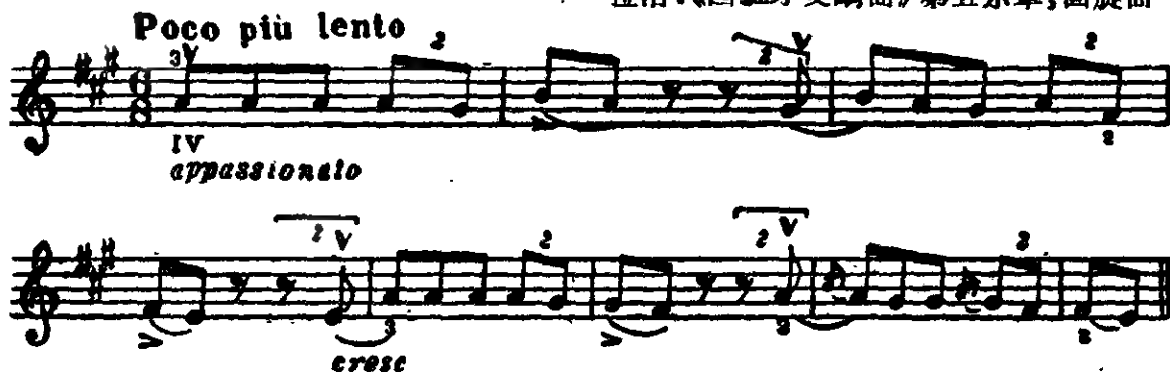
节拍-节奏的种类以及在音乐中的配合,层出不穷,因此不可能把它们作为显著的例子来列举.虽然如此,我们还是应该把其中最典型的几种配合和组合提出来.

在这里,和在研究切分音的过程中一样,也能碰到“有反作用的”节拍-节奏的情况;在这种情况下,为了更好地掌握复式节拍,应该运用第二种力量的参加,正如钢琴、竖琴、风琴和打击乐器的演奏者那样,由于不必扶住乐器而两只手可以专门用来完成演奏任务.

拉小提琴的人缺少这种可能,因此连掌握最常见的(无论是同时的,还是先后出现的)组合,例如二拍子和三拍子的节拍-节奏的对比,也是比较困难的:

469

拉洛:《西班牙交响曲》第五乐章,回旋曲



470

哈恰土良:《协奏曲》,第一乐章

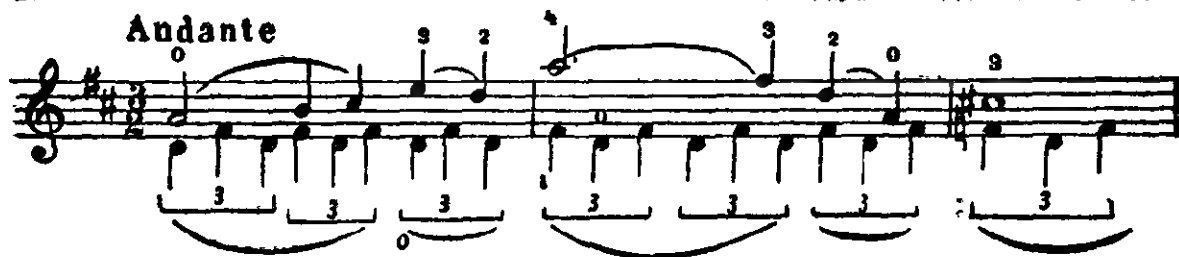


在上面最后一例中,三連音前面的两个小节应该作为二拍子 (alla breve) 计时,这样,后面小节中的每一組三連音占时一拍(半小节),比原来每組三連音占时两拍就容易处理些。

二連音和三連音的同时組合:

471

莫斯特拉斯:《練習曲》第一首



472

貝多芬:《協奏曲》第一乐章

小提琴

鋼琴

473 Animato

塔涅耶夫:《神話》,作品22

小提琴

鋼琴

cresc

小提琴

鋼琴

sf

474

塔涅耶夫:《塔蘭泰拉舞曲》,作品28

224 $\text{♩} = 116$

f

225

226

227

下面一种組合也可作二連音論：



这种組合在連續和三連音互換时，在演奏上发生相当大的困难：



在轉而研究不同音組的同时配合时，我們不得不暫時借用所謂計算的图解以說明这一音組里各音之間的正确关系。

我們发现切普洛夫对于“計算方法”有着很有趣的主張；为了要避免濫用各种間接的表現手法，我們應該在这里引用他的話；关于这种情形，本書作者曾一再提出过。

“和‘演奏动力’的掌握有关的技术困难实在太大了，因而必然会成为妨碍节奏感发展的一个因素，这种发展完全决定于演奏动力。”（第287頁）

“中心問題……在于直接体会的节奏和所采用的某些‘間接表現’手法之間的关系；这些手法中最重要的是譜中記写的节奏所根据的算术計算。”

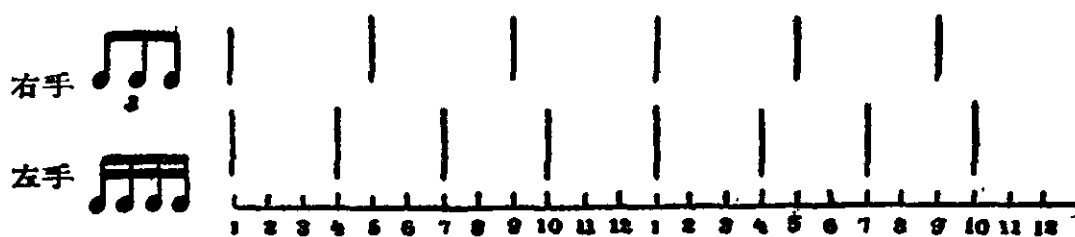
“只可能在有节奏感的基础上理解和表达音乐节奏，也就是說在感情标准的基础上，而感情标准則依賴于‘动力’。算术計算正如其他間接表現手法一样，只能起輔助的作用。只要它能促进节奏感的表現，它就

是必需的，而且也是有益的。如果把它当作音乐的节奏感并取而代之，那它非但没有益处，甚至在教学上是有害的。”

“复式节奏，换言之，一只手上有三个音，另一只手上有二个音，演奏起来是很紧张的；在这里，用算术方法解决节奏问题的可能性显然是很有限的。”

“在大多数情形下，教师解决这种问题有两条可能的途径：(1)开始用两只手轮流打拍子，然后设法用多少可以说是较快的速度把两个进行‘合併在一起’；(2)用非常慢的速度准确地计算时间，以便每只手在规定时间内敲击。”

作者引用了下述的“计算方法”的图解，其中“用两个节奏的最小公倍数来计算，每一只手都在相当的计算单位上击出音来：”



但是“很多音乐家把这种复式节奏的情形演奏得非常轻松，他们完全不赞成这种图解。”

“图解只应该当作一种辅助手段，不能象准则那样，当作解决任务的方法。”

“我们首先必须使学生对某种复式节奏有一个明晰的音响概念，必须从示范开始”，因为“学生单独用一只手练习以后，才试把两手配合起来，他对总的应该获得什么效果，是没有任何明确的概念的。”(第290—293页)

“下面要谈的一个特殊问题就是关于数拍子的问题。这一问题必须

和音乐节奏訓練中运用間接表現手法的一般問題連在一起討論。”

学生应不應該数，如果應該的話，那末在怎样的情形下，并且为了什么目的？

“数拍子可以說是按算术图解来演奏的一种方法。这种数拍子可以称为‘算术計数式的数拍子’。这样的数拍子是絕對有害的，因为这样会使学生养成习惯，不把音乐律动建筑在节奏感的基础上，而建筑在算术計数上。对于节奏感欠强的学生來說，采用这种方法（特別是在音乐教育的初期）可能对以后整个节奏訓練引起非常不良的后果。”（第296頁）

“就是这樁事，使学生不可能达到真正的目标——演奏的生动节奏。”

“算术計数式的数拍子”有时候作为讀譜的方法也可能是有益的。甚至有經驗的音乐家在节奏紊乱的地方，有时候为了要辨認其中的节奏，也感觉有“数”一下的必要，这样預先数拍子，其目的在求了解乐譜，和作为“演奏过程中获得节奏的手段”的数拍子是完全不同的。”（第297頁）

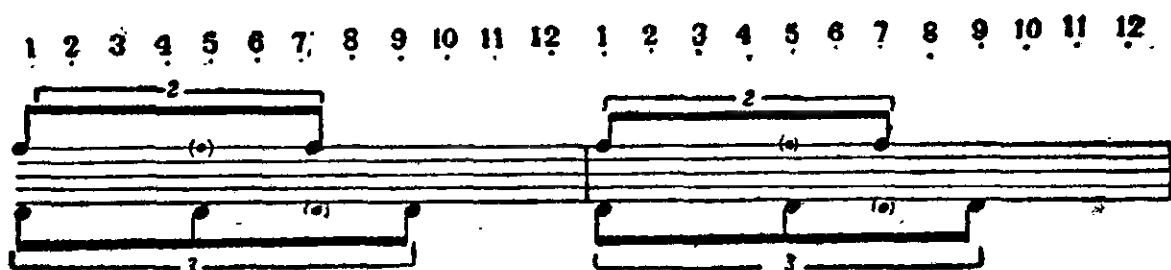
“为了使节奏稳定，”学生“必然会‘自己打拍子’，为自己找到能指出进行中的节奏标志的‘动力支持’，靠了这种支持，他的‘演奏动力’才能平衡起来。当然，这种外在的打拍子應該逐漸由內在的律动来代替。不够巩固的节奏感也需要外在的‘推动的支持’。而“数拍子”也会产生这种支持。它‘有助于音乐节奏的表現’，学生对这种节奏总是有点‘認識’、‘了解’、‘感觉’的。‘算术計数式的数拍子’是在沒有节奏感的帮助下获得某种按算术方式配合出来的律动的方法——这种律动是音乐节奏的一种有害的代用品。”（第298頁）

“所有这些間接的方法只應該用作节奏感的‘支持’，而决不可以当作它的代替品。”

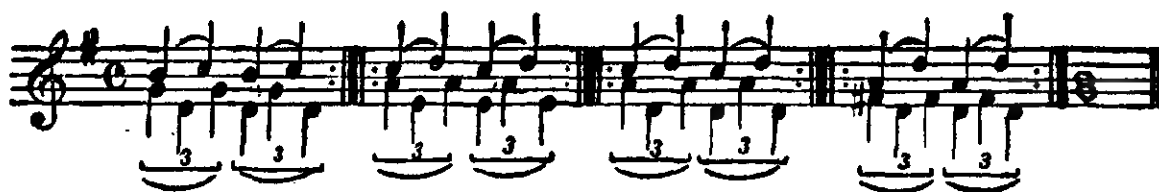
“学生如果事先沒有节奏感，那末他也不可能在自己的演奏中听到任何节奏。”(第302頁)

“二連音和三連音以及三連音和二連音結合时各音之間的 距离关系实际上究竟如何，我們可以从下面的图表中大略看出。这张图表分得极細而准确，在实践上当然是做不到的，不过演奏者在分配这些音組中的音值时，在某种程度內还是可以把它当作指南的。

477



練習



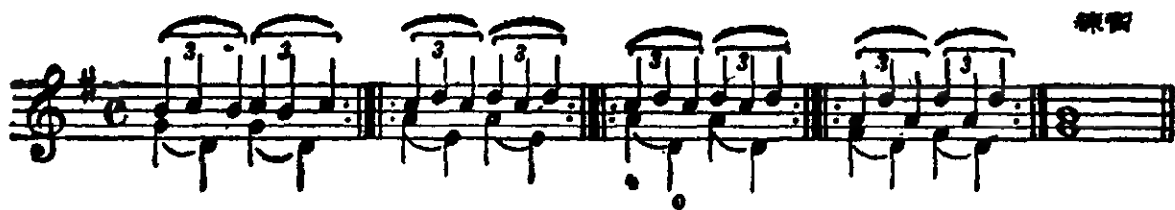
这里面三連音(譜表下面的)作为律动的基础，二連音里的第二个音(上面的)介于三連音里的第二个音和第三个音之間。为了避免第二个八分音符(上面的)和三連音里的第三个音(下面的)同时发出，应该把第二个八分音符(上面的)演奏得較近于三連音里的第二个音(下面的)，几乎紧跟在它后面奏出。

478

相反的情形：三連音和二連音結合时的关系

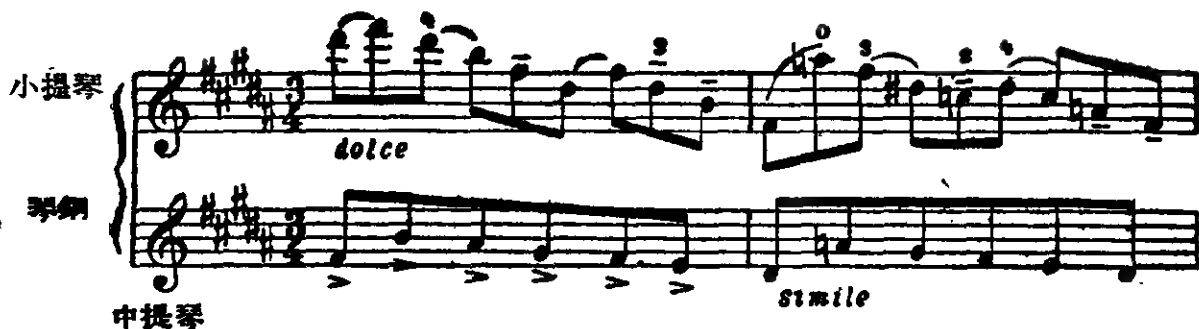


263



479

賴紐斯：《協奏曲》慢板乐章



中提琴



480

拉科夫：《協奏曲》第二乐章



三連音和十六分音符(四連音)的配合,可以由小提琴輪流奏出,也可以把它們同時結合起來,但這時主要是由不同的樂器奏出的。

481

維尼阿夫斯基：《協奏曲》第一乐章



284

在这个例子中，从三連音轉向十六分音符或从十六分音符轉向三連音都是不对的。許多别的錯誤——主要出諸不正規重音的形式——都在括弧內示出。

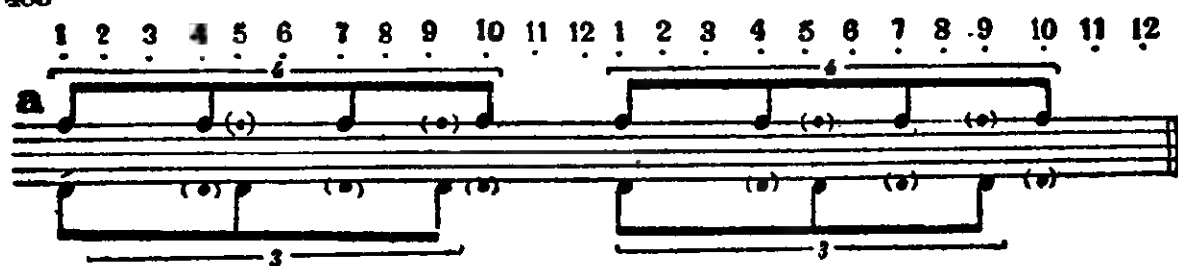
下面是一張关于三連音和四連音之間的关系的图解，有了這張图解，可以使两种音組在同时响出的时候，音的正确配置变得更明显更清楚。

482

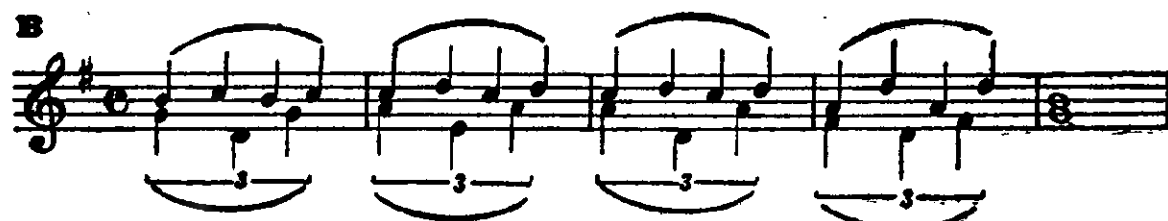
The image displays five staves of musical notation illustrating the relationship between triplets and quadruplets. Above the first staff, two sets of numbers (1-12) are provided to indicate the division of measures. The notation includes various note values, rests, and bracketed groups labeled with '3' (triplet) and '4' (quadruplet). The first staff is labeled 'a' and the second '6'. The third staff is labeled 'B' and the fourth '練習' (Practice). The fifth staff is labeled '同上' (Same as above). The notation shows how these groups are combined and how they relate to the underlying pulse.

相反的情形：四連音和三連音結合时的关系：

483



練習

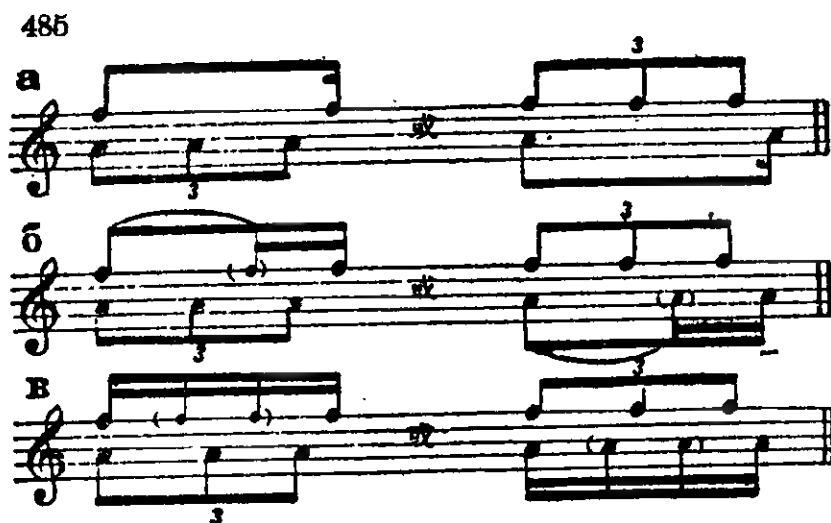


484

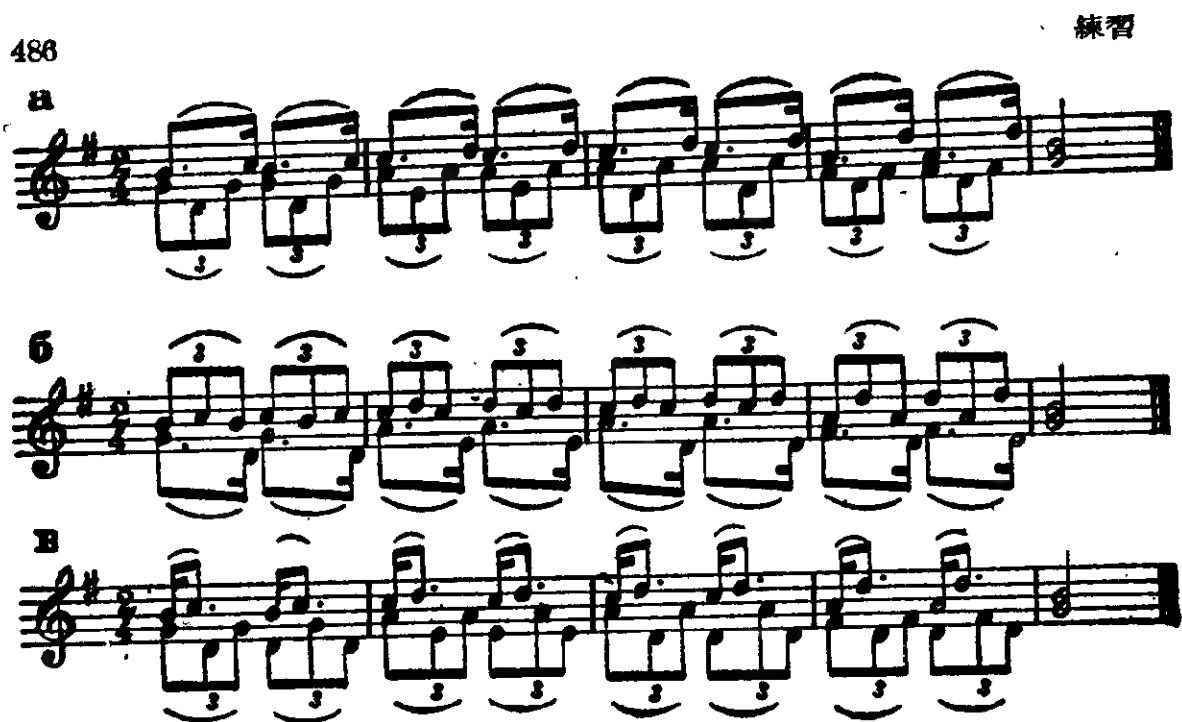
柯紐斯：《協奏曲》慢板乐章



二拍子和三拍子的节拍-节奏組合的对比,可以用另外的形式出現,如下图:



那就类似前面剛討論过的三拍子和四拍子的音組的对比. 第四个十六分音符應該比三連音里的第三个音稍稍迟一点奏出.



487

Adagio di molto

西貝柳斯：《協奏曲》第二乐章

小提琴

鋼琴

This musical score page contains measures 487 through 500 of the second movement of a concerto by Jean Sibelius. The tempo is marked 'Adagio di molto'. The score is for Violin and Piano.

- Measure 487:** The Violin part begins with a half note G4. The Piano part features a series of chords in the right hand and a descending eighth-note line in the left hand, marked with a forte *f* dynamic.
- Measure 488:** The Violin part continues with a half note A4. The Piano part continues with similar textures, marked with a crescendo *cresc.*.
- Measure 489:** The Violin part has a half note B4. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 490:** The Violin part has a half note C5. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 491:** The Violin part has a half note D5. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 492:** The Violin part has a half note E5. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 493:** The Violin part has a half note F5. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 494:** The Violin part has a half note G5. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 495:** The Violin part has a half note A5. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 496:** The Violin part has a half note B5. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 497:** The Violin part has a half note C6. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 498:** The Violin part has a half note D6. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 499:** The Violin part has a half note E6. The Piano part continues with the same textures.
- Measure 500:** The Violin part has a half note F6. The Piano part continues with the same textures.



說明这一段里的时值关系的图解如下：

488

半小節

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

八分音符
(切分音)

三連音
十六分音符

(切分音):

小提琴声部的主要困难在于正确演奏低声部里的三連音。我們可以从上面的图里看出来，三連音里的第一个音正好是每半小节的开端；三連音里的第二个音应该在上声部的切分音一开始以后，立即奏出，介于切分音和伴奏部分的第四个十六分音符之間；三連音里的第三个音靠近伴奏部分的切分音（或者就是靠近半小节中的最后一个八分音符）。

Allegretto

第一小提琴

第二小提琴

五連音和三連音的結合：

490

或：

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

a

6

練習

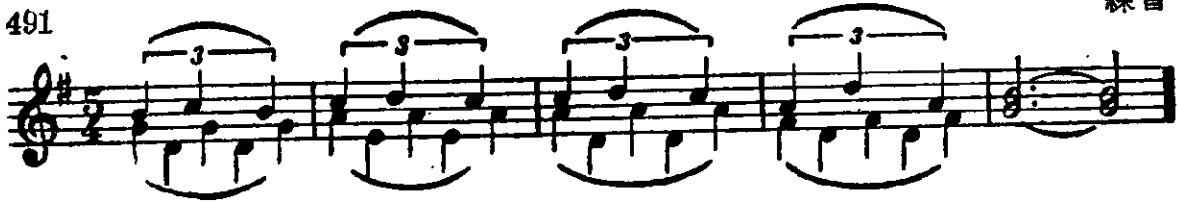
在小提琴樂曲中，碰不到五連音和三連音的同時結合，以及五連音和四連音的連續結合；可是這裡我們還是把這些音組的對比關係以練習的形式引錄出來，當作補充的節奏練習。

這些結合出現在合奏樂曲中（特別是鋼琴合奏曲中）。從下面的圖解，我們可以明確各個相關的音組之間的正確的配合，從而才可能最正確地演奏這些組合。

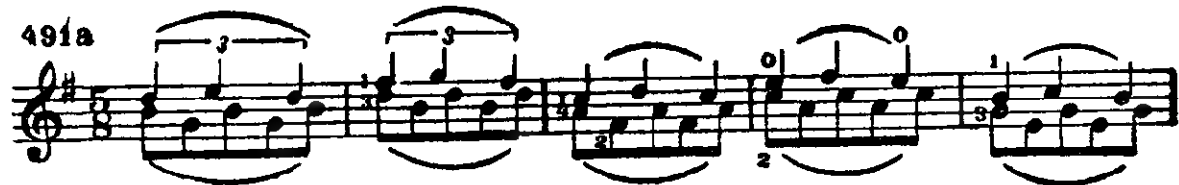
相反的情形：三連音和五連音的結合

練習

491



491a



五連音和四連音的結合：

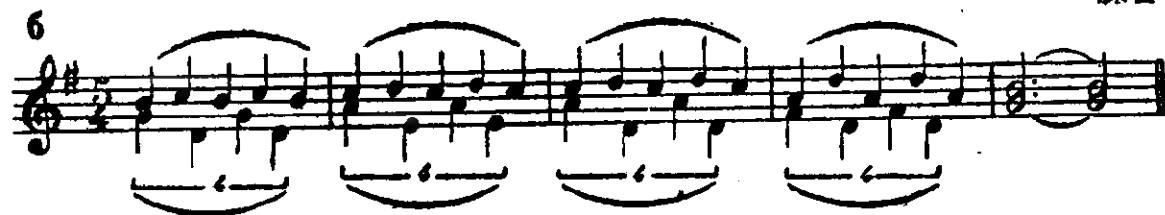
492

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

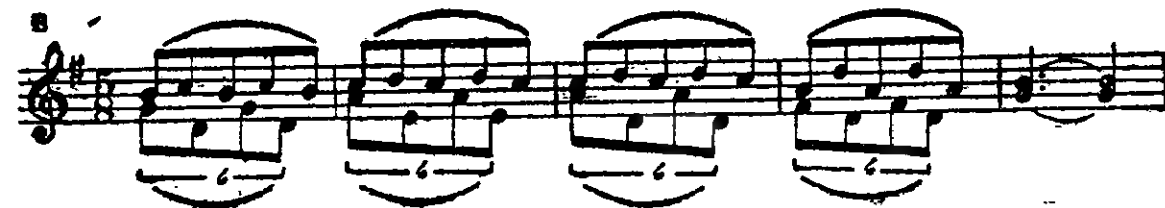


練習

6



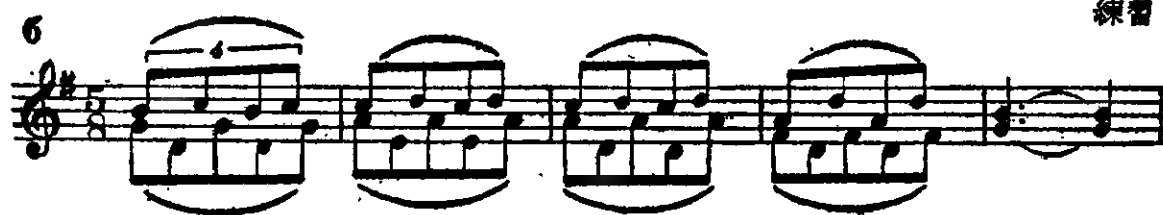
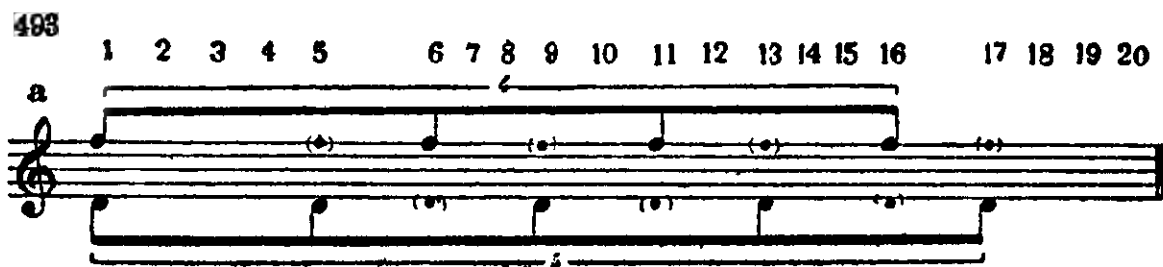
8



按照上面和下面各音之間的对比关系(参看音符上的輔助标记——(·)),这是很显然的,如果以四連音(下面)为律动的基础,那末五連音里的每一音(上面)和紧跟在它后面的四連音里的那一音越离越远。

如果以五連音(上面)各音的律动作为基础,那末四連音里的每一音逐渐离开五連音里出現在它前面的一音而接近后面一音。

四連音和五連音的結合:



最后一种变化是把四連音移到下面,而把五連音移到上面。

我們認為进一步举出更复杂的节拍-节奏的結合是不必要的,因为前面所引的例子已經足以培养必要的习惯和发展节奏訓練。

我們引用的图解,或多或少明显地指出各种时值的音在同时出現时的对比关系;这些图解應該視作輔助的方法,它更正确地規定了(在分析研究时)个别音的傾向以及在各种音組中它們的相互联系。

混合的节拍-节奏不仅可以在小节的个别部分中以偶然結合的形式出現,并且能在几个小节中,甚至整个乐曲中以長段的节拍对比形式出現。

在所有这种个别的情形中,選擇主要的基本节拍是必要的,其他节

拍都要适应基本节拍；或者就有必要把小节（拍子）中同时出现的共同部分加以明确。作曲者也可以用某种音组或不同音组的总和把常见的节拍故意加以变化。这些不同的音组所构成的小节的拍数外表上还是照旧不变，而实际上却根本改变了律动的性质，例如在拉威尔为钢琴、小提琴和大提琴而写的三重奏中的第一乐章里：

494

Modère ♩ 131



有时候在一种节拍中含有别种近似的节拍的特性：

495

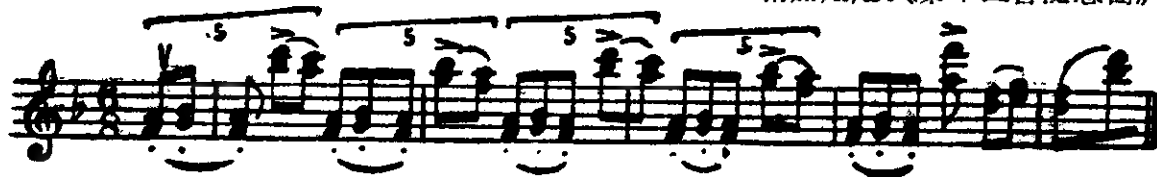
拉威尔：《三重奏》第二乐章，Pantomime

Assez vif ♩ 192



496

帕加尼尼：《第十二首随想曲》



497

哈恰土良：《协奏曲》第三乐章

Allegro vivace





在乐曲中往往同时出现数个不同的主题，而各有各个特殊的节拍。

498

拉威尔：《三重奏》第一乐章，Pantomime

Assez vif $\text{♩} = 192$

小提琴 *arco*

大提琴 *pizz.*

钢琴 *p* *arco*

小提琴 *arco*

大提琴 *pizz.*

钢琴 *p* *arco*

小提琴 *arco*

大提琴 *pizz.*

钢琴 *arco*

类似的、但比较显明的对比,在古典作家的乐曲中常常碰到,下面所引的可以作为这种复式节拍的例子:

499 維塔里:为两个小提琴和大提琴而写的《三重奏巴蕾舞曲》

Allegro moderato

第一
小提琴

第二
小提琴

大提琴



500

李姆斯基-柯薩科夫:《俄罗斯民歌一百首》,第69首

Moderato



501

Andantino



502

普拉科菲耶夫：《第一奏鳴曲》第四乐章，作品 80

Allegro

pizz.

小提琴

鋼琴

Violin: *Allegro*, *pizz.*, *f*

Piano: *mp*

就同一个音乐题材，也可以表现出节拍变化的多样化，例如在用约缩法加以变化后的音乐主题的长短不一的各次出现中：

508

貝多芬：《第九交響曲》，諧謔曲乐章

Molto vivace

鋼琴

Piano: *Molto vivace*, *pp*, *pp*

Ritmo di tre battute

Piano: *Ritmo di tre battute*, *p*, *p*

Piano: *Ritmo di tre battute*, *stacc*, *stacc*

276

在某些舞曲体裁的乐曲中，可能碰到动机由奇数或偶数小节组成的结构（由两个、四个和八个小节或由三个小节构成）；在这种情形下（在轻快的速度下），小节起着节奏单位的作用。同时在每一首这类乐曲中，动机的基本节拍自始至终都是统一的：

504

柴科夫斯基：舞剧《睡美人》，圆舞曲



505

格林卡：《圆舞曲-幻想曲》



506

贝多芬：《第十首四重奏》第三乐章，作品74



在主要的乐章 Presto (例 I) 中，小节有三拍子的性质($\frac{3}{4}$)，但在例

II 中,从作者的附注里可以看出来,贝多芬把两个三拍子的小节合成一个,构成另一种节拍—— $\frac{6}{8}$ 拍子,这时在演奏中应该用另一些重音来加以强调——在六个音中的第一个四分音符上加一重音。

三二 各种“自由的”节拍-节奏组合

(节拍-节奏的不对称)

在乐曲中,往往碰到在有些小节的节拍-节奏单位上或小节的一部分中,音符的数量任意不定,也没有任何记号把音符数量平分成几组(三连音、十六分音符、六连音等)。然而,演奏者为了自己方便也应该把音符的总数分为明确的几个音组,使这一乐段所占的全部时间中的各音均匀地逐一奏出。

在若干情形下,音组的长度可能很长,占整个或者甚至一个以上的小节:

507

圣-松:《导引曲与随想回旋曲》



在这种情形下,我们引了很匀调的两小节,作为这种形式的乐段的划分的例子:

508

贝多芬:《协奏曲》第二乐章



278

这段音乐占去了小节中的三个四分音符,可以等分成下列各組:

508

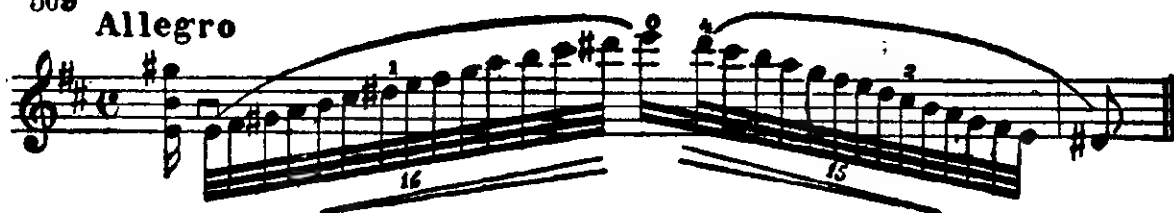


也有半小节的音組:

509

Allegro

帕加尼尼:《协奏曲》第一乐章



学生常常企图把每一組音阶进行在一拍上拉完,这样就把四拍子的小节变成两拍子.实际上每組音阶进行包含两个四分音符,无須把它們过于加快而超出正常的拍子范围,况且小节里的音的总数完全按照下面的音組排列:

509



510

柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章



舍夫契克用下面的形式来代替这一音組:

510 a



舍夫契克想拿这种代用形式来消除拉音阶时常有的忙乱现象，因为学生往往倾向于把它们挤在一个四分音符里(一拍上)拉出，其实原来的音阶进行按四分音符划分得非常清楚，已经可以看出，第一拍里的三十二分音符比第二拍里的十一个三十二分音符要慢些，但是拉小提琴的人往往在音阶开端就把速度拉得很快。

还有一种辅助方法可以使音阶容易拉些，那是使“导指”和小节中的重音相配合：

511

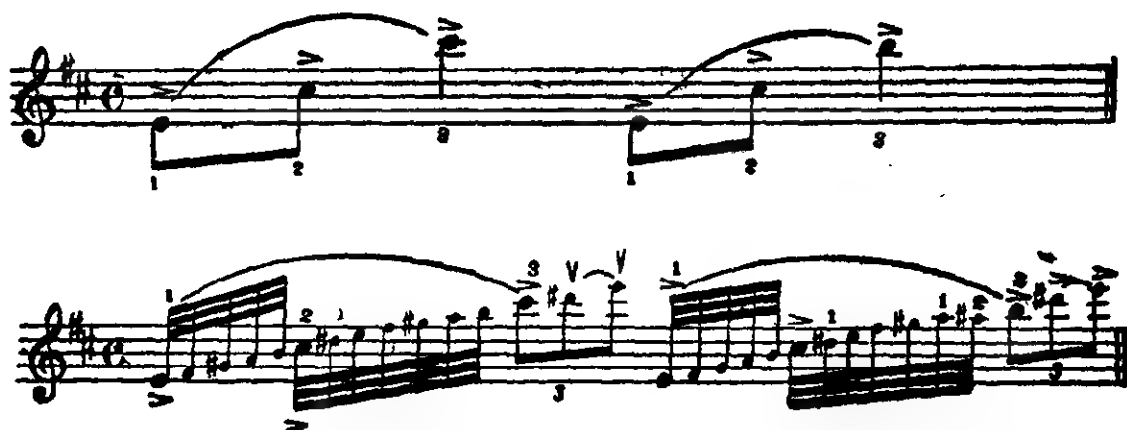


因此，第一、第二和第三个手指似乎数出小节中的四分音符，并在它们上面加重音；在这样的基础上，音阶按均匀的分组在重音中间进行，接下去是占去小节较少一部分的音组。

这里也可以在八分音符上用手指的支持，用音阶进行填补重音和重音之间的间歇：

512

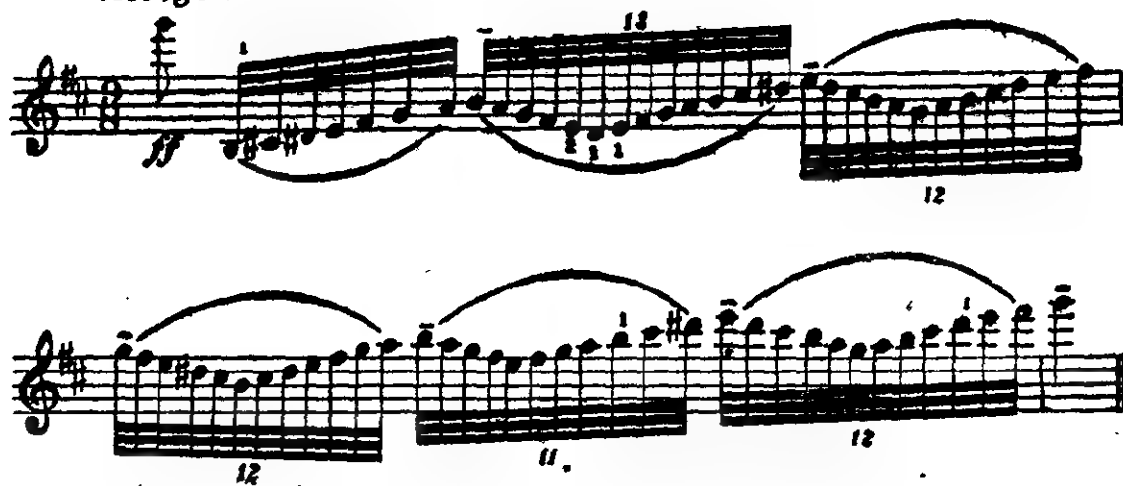




既然这一类音组的例子中，主要都是音阶式的片断或者简直就是音阶，所以应该注意组成音阶的各音的匀整进行。

518 Allegro

蕭松：《音詩》



518 a

小提琴

鋼琴



每个音阶的最初各音应该和主题的低声部各音同时奏出。当小节中每一拍的音符数目不等(11,12,13)的时候,在各个个别的音阶中建立独立的速度是不可能的,因此,为了保持三十二分音符进行速度的统一,应该只把音阶的第一个音或多或少加以强调。这个音是最富表情作用的支持:

514 蕭邦-薩拉薩特:《夜曲》

Andante

小提琴

鋼琴

在这一段音乐中,每四个音成一组。这一段原来的形式如下:

514 a

这一段里的音组可以用对称的换把位来加以明确,并使这一段容易奏些。

515

小提琴

ad libitum

rit

3/4

钢琴

suivez

这一段里不必正确计算八分音符上的音的数量；这一整段包括四拍(四个八分音符)多些.演奏时受下列各种标记的限制: *ad libitum*, *ritenuto*, 而在钢琴所奏的谱上写着 *Suivez*, 意即“跟下去”(跟着小提琴).

516 **Lento assai**

施瑞诺夫斯基:《夜曲》作品28之1

10

10

Despress. molto

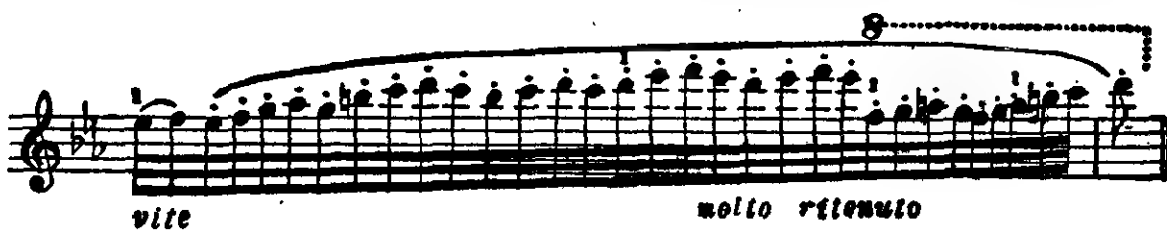
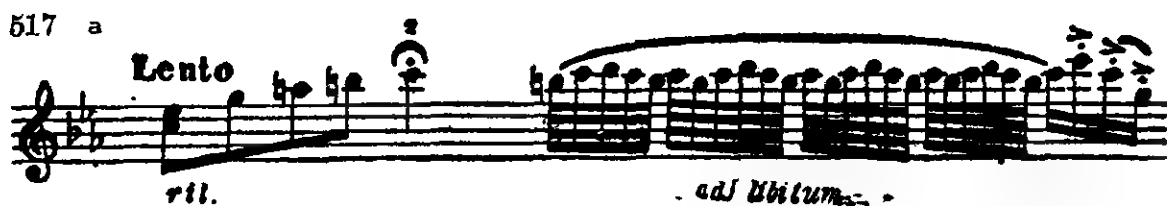
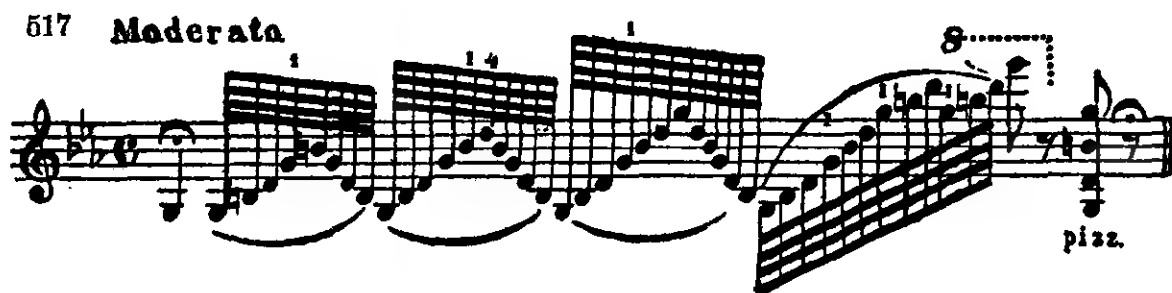
13

14

这个例子中, 一个四分音符上面的三十二分音符的数量各各不同(有10、13、14), 这就表示在所有列举的情形中, 三十二分音符的速度不可能完全一样, 视每个四分音符上的音的数量而异.

有时候在即兴性质的乐曲中，小节中每一拍上的音的数量是不同的，并且是任意的；随之而起的，还有扩大小节、使小节超出它的应有范围（拍子的总数）的情形；在这样的情况下，可以比较自由地演奏这一乐段，因为没有必要把它们挤在一小节之内奏出：

薩拉薩特：《茨岡曲調》



在伊扎依所写的六首小提琴独奏奏鸣曲中，所有复杂音组，除了很少例外，到处都由作者非常慎重地加以标明，并且节拍也都很明确。

伊扎依：《第六奏鸣曲》作品27



用滑奏在一根弦上奏出半音音阶,也即手一边颤动,一边在一根弦上滑瀉移动,这种奏法并不能把音调、尤其不易把节奏,奏得特别准确,因为在手部痉挛地颤动时,准确计算音的数量是有困难的.那是拉奏小提琴时纯粹追求外在效果的一种手法,它并不要求演奏的精确性:

519 **Allegro molto moderato**

克萊斯勒:《維也納隨想曲》作品2



和这个例子相反的,我們在維尼阿夫斯基的D小調協奏曲(第一乐章)中,碰到用滑奏的下行半音音阶,而音阶中的各組音符完全匀称:

維尼阿夫斯基:《D小調協奏曲》第一乐章

520



在下面的例子中,对称的半小节的音組使得用八度奏出的半音音阶的节奏拉起来比較容易:

約希姆:《为貝多芬協奏曲第一乐章而写的华采乐段》

521



下例是用六度的半音音阶的滑奏,节奏上比較少受“节制”:

522

柴科夫斯基:《協奏曲》第一乐章



三三 节 纒 的 省 略

在音乐作品中，常碰到一些例外的情形，就是某些乐曲和歌曲在表面上沒有小节的划分，但它們的內在生命却是完全从属于多少比較有規律的律动的。

这种外表完全不依賴小节和节拍的例子，常常出現于个別的民歌（东方民族的民歌）中，小提琴协奏曲（柴科夫斯基，約希姆）的华采乐段中，甚至在个別的乐曲中。在卡·弗莱希的《小提琴演奏艺术》的第二卷中，他从亞瑟·史那貝尔的第三首乐曲中引了一个例子（为小提琴独奏而写的五首組曲形式的乐曲之一）。所有这些例子只是在写作方式上与常見的乐曲不同；实际上，除了史那貝尔的乐曲外，这些例子既有按照一定大小的單位而作的形式上的划分，又有勻調的內在律动。一部分朗誦和即兴性質的歌曲也可以說是这样的：

《韃靼民歌的小提琴改編曲》，莫斯特拉斯改編

523

recitativo

acceler

gliss.

pp

sul lastiera + pizz

meno mosso

这里的小节有各种大小(5、8、4、7等),主要起领导作用的节奏单位是四分音符。

在柴科夫斯基的协奏曲的华采乐段中,沒有把它划成小节的特别需要,因为用作华采乐段的题材的主题,就其节拍和旋律来看都是熟悉的;至于华采乐段中的某些进行,它們每一个都能完全合乎统一的开端处的节拍:

柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章,华采乐段

524

在原稿上，华采乐段并不分成小节；而这里为了明确整个华采乐段的节拍的外在結構，所以用虛綫把小节加以划分，这样并不致妨碍演奏者，使他无法用自由的、即兴的、但却是最接近协奏曲精神的风格来演奏。

类似的例子有約希姆的协奏曲中的华采乐段，它也沒有小节的划分；一直要到乐队的其他声部出現之前四小节，才开始用节綫。在作者的注釋中，也明确規定了演奏者自由演奏华采乐段的权利。

下面我們从管弦乐作品中举一个独特的例子，其中單簧管声部也演奏得很自由。作曲者允許独奏者在弦乐部分均匀跳动的十六分音符的襯托下，任意变动节奏，把进行加快或減慢(参閱第525图)。

亞瑟·史那貝尔試用完全另一种方式来作曲，不用任何节拍的标记或說明(参閱526图)。的确，这一多乐章的組曲是供沒有鋼琴伴奏的小提琴独奏的。不然的話，只要是用两样乐器，不消說更大規模的合奏了，这种嘗試未必合适，它也許会使許多音配合在一起时听起来杂乱无章。

这样的作品要来作什么，实在令人不解；这不見得是有修养的音乐家的真正的、自然的要求，硬要使自己的乐思套上这样的外形。我們可以說这儿的矯揉造作、牽强附会的、标新立异的手法，只是为了要外表看起来新穎独特才采用的。即使作曲者在乐曲中作了最詳尽的指示，仍无法使乐曲的明确的而又似乎很深刻的內容表現出来。(有时演奏者只注意这些指示，而忽略了音符的意义。)大量采用記号、术语、詳尽的口头“解釋”，基本进行及其变动在节拍机上的速度标记，用括弧()来指示乐句的長短——这些方法在上述情形下沒有一个能使乐譜有一个明确的节拍的計劃而乐思的进行和发展都是以这一节拍計劃为根据的。

525

Tempo

Moderato assai *And*

acceler.

poco rit.

A 鋼琴
單簧管

第一
小提琴

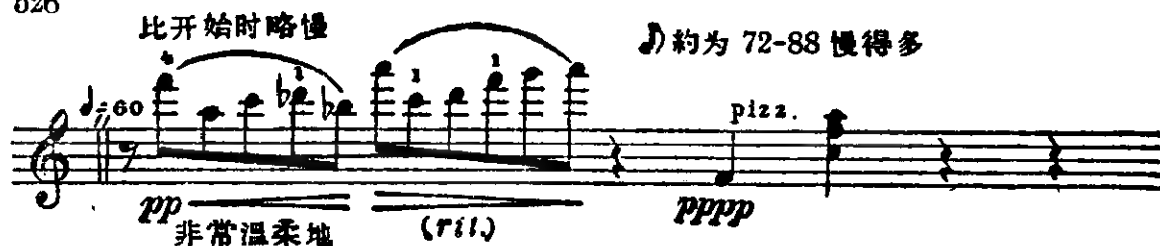
第二
小提琴

中提琴

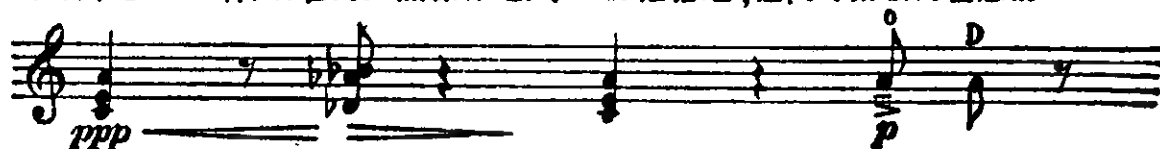
大提琴

低音
提琴

The musical score is written for a full orchestra. The woodwind section (flutes, oboes, clarinets, bassoons) plays a melodic line with various dynamics including *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*. The string section (violins, violas, cellos, double basses) provides a harmonic and rhythmic foundation, with dynamics including *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with dynamics including *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*, *sf*, *pizz*, *p*. The score includes tempo markings: *Moderato assai And*, *Tempo*, *poco rit.*, and *acceler.*. There are also performance instructions in Italian: *ad libitum colla parte senza ritardare ed accelerare* and *cresc.*.



仿佛在梦中一样，自在而虚無縹緲地，尽可能輕輕地，但同时緊張而富感情。



从上面所引的几个片断可以看出来，对于那些想分析并演出这首乐曲的人来说，整首乐曲简直是节拍-节奏上的一个谜。这种古里古怪的东西无论如何不能证明作曲者的用意是严肃的；虽然用尽各种方法和许多说明，这种严肃的用意依旧变成没有内容的、断断续续的咕囔。

这种不分小节的乐曲，从真正的艺术创作观点来看，完全是以笨拙而极端形式主义的手法来处理音乐的。

三四 速度的变化

在乐譜上,作曲者不仅規定了进行的性質,进行的相对速度,也規定了用某种方式,例如滯留、減慢、延迟、扩展等形式——*ritenuto*, *rallentando*, *ritardando* *allargando* ——或者相反地用加快的形式——*accelerando*, *stringendo* 使速度有所变化。

应该明确了解这些微細的速度变化的表情性質,以及它們和*meno mosso*, *poco meno mosso*, *più lento* 等或 *più mosso*, *più animato* 等記号之間的区别.正如这两个术语的字义所指出的, *rallentando* 或 *accelerando* 表示速度的逐漸減慢或加快,直到取消这种記号(*a tempo*) 或者到新的速度标记处,速度的減慢或加快不間断地繼續着.而象 *meno mosso*, *più mosso* 一类的表情記号表示速度的变换,表示在平稳的进行中一下子建立起来的新速度。

作曲者所提示的各种速度变化,能在不同程度內改变原始的速度。

进行变化的实际程度終究是由演奏者按照他对目标的想法和努力来决定,每个个别的速度变化記号都和目标有直接关系.这些記号有时候不仅对某段有关,并且还含有更广泛的一般性意义: *a piacere*, *ad libitum*, *tempo rubato*, *recitando* (任意地,如愿望,自由地,如朗誦一般)等。

进行的延緩有各种程度、色采和微差,須視乐曲的性質、律动扩大的范围(一个、二个或更多的小节)以及这一延緩的目标和作用而定:究竟是为了使总的速度緩慢和前面的作一对比呢?还是为了使进行更加呆滯?或者是为了着重指出轉調、重要的音节、特別有表情意义的某一音等而使速度有一些不很显著的变化?还是为了表示动作的結束和进

行的漸趋消失?

所有这些以及类似的标志都能帮助明确这种手法以及相反的——意即加快——手法的运用方式。

学生学习演奏的特点大都在于执行乐谱上的速度变化的指示时，往往違反应有的尺度和邏輯。例如学生倾向于过分加快进行，把这种加快发展到和下面的主要速度完全不相称的程度。事实上前面的速度應該按照主要速度而改变。

因此，例如在格拉祖諾夫的协奏曲里，速度的加快 *animando* (將近注有数字 7 的地方) 展开到两小节之長，它往往超出下面数字 7 处的 *più mosso* 的速度。

527 **Animando** 格拉祖諾夫：《协奏曲》

The musical score shows three staves. The first staff (measures 527-528) is marked 'Animando' and 'cresc'. The second staff (measures 529-530) is marked '7 Più mosso'. The third staff (measures 531-532) continues the 'Più mosso' section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'dim'.

就在这 *più mosso* 的最初两小节中，新的速度还是没有确立起来，因为这些由音阶进行組成的小节，比前面象跑一样的片断，演奏起来反要慢些，一直要从第三小节开始，十六分音符才用令人头晕的快速度象滚一样地奏出。

在同一协奏曲最后乐章中的历时更長的速度加快的发展中（这段发展与高潮、內心的昇华和令人兴奋的进行有关），从数字 46 处(ani-

mando poco a poco)开始出现卡农形式的最后乐章的第一主题及其转位后的形式;往往这里就开始不可遏止地加快,直到协奏曲结束. 加快进行到这样的程度,作曲者的标记—— più animato, vivo (49), sempre più animando (55), sempre animando (59)——都“赶不上”演奏者的速度,这样他远超过了作曲者在各处加注的速度记号(m. m. = 84 138 160).

减慢的程度往往也不成比例,例如这一协奏曲的第一乐章的副部前面的 a piacere:



速度标记和表示离开基本速度的程度的标记,两者之间是有差别的. Poco meno mosso——稍稍比较慢一点,以及 meno mosso 表示进行更慢些,例如在哈哈士良的协奏曲的第一乐章中,副部出现在速度略慢(poco rit.)的后面,用 poco meno mosso 的速度,再现部中亦然如此,而在展开部中,当副题和数字 109 前面的第一个节奏主题结合起来的时候,是用 meno mosso 的速度. 速度的差别是由作曲者指出来的,而且差别相当大:协奏曲开端处的 Allegro con fermezza $\text{♩} = 132$,而这里的 meno mosso $\text{♩} = 92$.

529

Poco meno mosso

哈哈士良:《协奏曲》第一乐章



Meno mosso $\text{♩} = 92$

小提琴 *mf*

鋼琴 *mf*

ritardando 这一記号的意义,也可能表示把进行回到开始的速度;例如格拉祖諾夫的协奏曲的开始速度 $\text{♩} = 92$,在数字2处轉入 *Animato* 速度时,一下子就是 $\text{♩} = 112$,但下面不再加快了。

在第六小节中,整个一小节都是 *ritenuto*:

530 *Animato* $\text{♩} = 112$ 格拉祖諾夫:《協奏曲》

这一 *ritenuto* 的作用在于有计划地把数字3处的进行回到开始时的速度。

Animando 就是精力和热情的加强。

更进一步的内在的意图可以用 *agitato* 一字来表示。

在格拉祖诺夫协奏曲的 *Andante* 中,从数字13到数字14 *agitato*,这一记号在音响的强弱变化和节奏上所起的作用涉及到六个小节。

跟在后面的 *calando*, 占三小节之长,直到 *a tempo* (数字15)表示进行的渐趋平静,及其减慢和逐渐减少音响上的紧张情形:

531 *Andante* $\text{♩} = \text{agitato}$

同上 *più piano*

calando

a tempo

下面例子中的 *molto ritenuto* 表示在音响高潮 *ff* 的同时,把进行扩大,高潮以后,就回到原有的进行:

532 *Allegretto ben moderato* *a tempo*

molto cresc. *ff* *molto rit.*

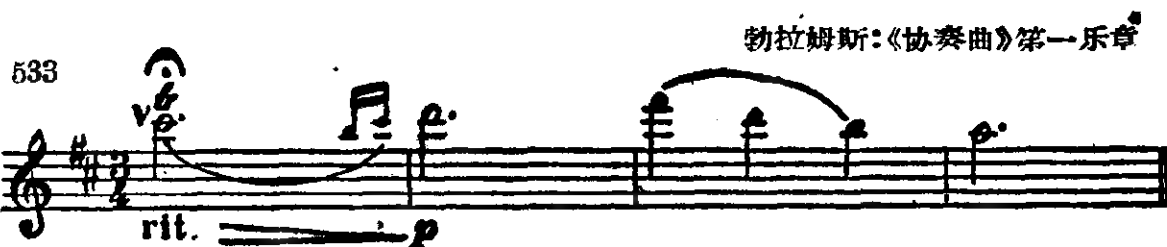
弗蘭克:《奏鳴曲》第一乐章

我們也應該把 *Tempo I* 和 *a tempo* 之类的标记加以区别。*A tempo*

表示取消剛才發生的速度變化(rit., accel.等), 并繼續採用變化以前的均勻的進行。Tempo I 表示回到樂曲開端所標的原有速度。

在最近的許多版本中, 在近代作曲家的作品中, 除了 *accelerando*, *ritardando* 等指示外, 也同時碰得到其他的術語: *avvivando* (生動地), *allargando* (擴大地)。

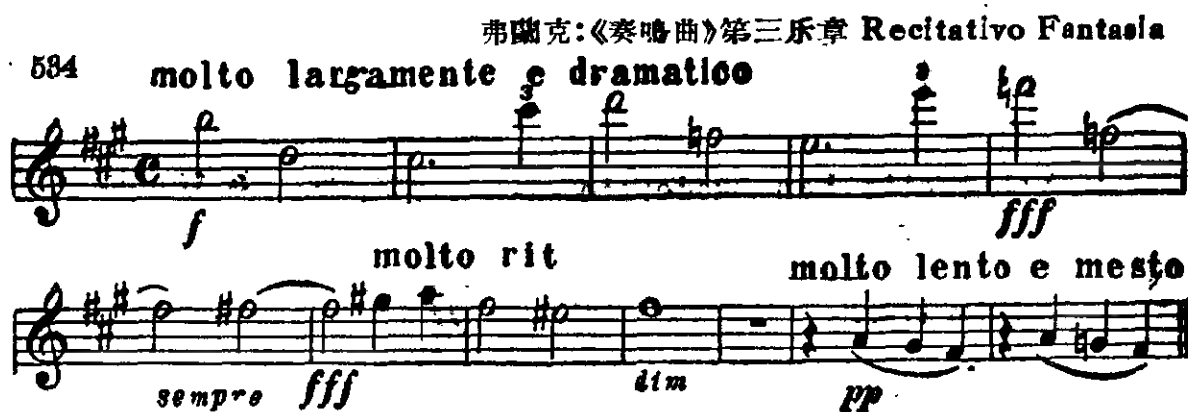
在執行這一類指示時, 應該有一個比較準確的尺度, 不要誇大它們的思想和意義。在個別情形下, 小提琴家把 *ritardando* 過分拉長, 例如在勃拉姆斯的協奏曲的第一樂章中就有這種情形:



第一主題前面的延音記號(fermata) 和後倚音的延緩都過分誇大。

如果速度有必要作顯著的變化——延緩, 那末在這種情況下作曲家會加注適當的指示。

弗蘭克的奏鳴曲的第三樂章, 這一樂章位於第二和第四樂章之間, 用的速度比較穩定而少變化, 有即興性質, 不受統一的總的速度的節制。進行、情緒、色采等等經常變化, 正說明了它的名稱——“幻想曲”非常恰當, 末尾還有作者所加的指示如下:



这里的进行逐渐扩大而音量同时减至 *pianissimo*。

相反的例子——不断增加进行的速度直至极限，并且增加整篇乐曲中的音量，直至末尾——有前面提到过的格利格的第一组曲《皮尔·金特》（“在山大王的窠洞里”）的第四乐章。

不断地以及过分地离开基本速度，会造成演奏意图的分裂和减弱听众的印象。例如，在巴赫的《恰空舞曲》里，时常运用 *ritardando*，过分强调某几段变奏中的终止，仿佛它们就是乐曲的结尾，以及个别几段变奏中的速度不适当的加快，证实了艺术尺度感的不足，而把听者引入迷途。关于这方面，鲍·阿萨菲耶夫写道：“必须使集中力量和减低力量的阶段不多于主要的进行，这些力都是和主要进行有关系的”；还说：“当然，节奏一直是结构和组织的原則，和音乐的各种因素密切结合，是‘呼吸’的原則，也是进行的规律性。”（第106页）

有时候，在乐谱中没有作者指示的情形下，演奏者自己把速度加以变化，或者扩大进行，或者减弱进行。这种因人而异的进行的自由变化也必须合乎逻辑的法則，不可以毫无根据，更不可以任意不羁。

在一定的节奏结构的范围内，由于个人的体会不同，可以在某个小节或某几个小节中把速度略加变化，但有一个条件，即在小节或动机的范围内，部分的加快必须在这个动机的后面的片断中用适当的减慢来加以补偿和平衡。这样就能使小节或者整个音乐片断的总的延续时间保持不变。

对于 *rubato* 的本质，据说李斯特作过下面的解释：“瞧那些树木！风吹拂着树叶，在树叶中间激起了生命；但是树木依然老样子，毫无所动——这就是萧邦的 *rubato*。”

根据连兹的说法，萧邦自己给 *rubato* 下的定义是：“左手是指挥者，它没有权利作任何变动——而右手则可以为所欲为。”这些指示着

重指出了：在細分个别的节拍單位时的不均匀的現象主要在于旋律这一方面，而节奏結構始終不变。

所謂的朗誦形式有着一种独特的地位；小提琴演出节目中的最重要的范例有：史波尔的《第六协奏曲》中的慢板 *adagio* 及其《第八协奏曲》中的第一乐章，克萊斯勒的《宣叙調》，薩拉薩特的《茨岡曲調》，某些小提琴协奏曲中的华采乐段等。

在这种即兴性質的乐曲中，节拍-节奏的变化和进行的不均匀都变成了法則和規律。演奏者对艺术尺度的感觉和他的音乐修养的水平使他知道在作类似的变动时怎样做到适可而止的地步。

各个演奏者的风格上的不同和微細的差別，按照史坦尼斯拉夫斯基的話來說，大致是：“有一种是智慧占优势，另一种是情感占优势，又有一种是意志占优势。”（原書331頁，中譯本361頁）

他也举出了一个有深刻的原則性的規則，他說：“所有創作的瞬間都應該是合乎邏輯和有順序的。”（原書279頁，中譯本306頁）

史坦尼斯拉夫斯基反对“全是在表現……自己，怎么也不能把自己欣賞个够”的演員（原書329頁，中譯本359頁）

他在使演員避免把脚色过于个性化的时候，着重指出道：“屬於演員本人的每一种多余的活动，都会使他脱离所扮演的形象，想起他自己……在动作方面就必须十分节约。”（原書285頁，中譯本313頁）

自然，史坦尼斯拉夫斯基指的并不是演員的外在举止行动，而是指极端的主观性——每个演員都傾向于大量地把主观成分放进他所扮演的角色中去。

史坦尼斯拉夫斯基的这些意見以及他的最可貴的指示：“崇高的表演风格，而不是庸俗的自然主义的體驗，”（原書326頁，中譯本354頁）——是和阿薩菲耶夫力求获得“一种风格，其中‘自己的’和一般的’

因素相互有机地交織在一起”的主張相呼应的。

从史坦尼斯拉夫斯基对速度方面的意見里，可以显然感觉到摆脱机械地打拍子的傾向，而接近于 rubato 的演奏风格：“速度應該一直不断地活跃着，應該有某种程度的改变，不應該只停留在一种快慢上。”“这种起伏产生了生命，这在节拍机的机械式的打拍声中是不存在的。”“速度也总是不知不觉地变换着的，象虹的色采那样变幻着。”（中譯本 288—289頁）

在有关自由的、真正合乎艺术的、綜合各种表現手法的演奏风格方面的問題，下面阿薩菲耶夫的意見引起我們很大的兴趣。在談到“連續不断地掌握形式上的各个段落”时，他用了一个譬喻。“我們可以拿在大路上駕駛車輛作譬：沿路都是里程碑，把道路分成一段一段的距离，而對我們來說，旅程是由許多生动的印象構成的，直要等到抵达終点，我們才了解整段旅程。”“可是正跟里程碑一样，这些段落本身并不出声，并不叙述任何事情。”（第128頁）他还說：“音乐进行中的机械而匀整的节拍，把音乐作为乐思的发展而鍛鑄成一个整体，并把‘結構上的分段’和音乐本身联系起来；这种‘結構上的分段’是我們必須加以掌握的。”“节奏……就其意义來說，等于是表情以及促使生活向上的刺激，并非結構的机械原則……而是原动力。”

甚至在談到狹义的技术性的划分如音阶、乐段（这些似乎都沒有可能被包括进 rubato 这一領域里去）时，阿薩菲耶夫說道：

“机械化的、‘僵化了的’音調，音乐語言的因素（音阶、琶音、乐段）……要重新变成‘思想的表达者’，就要求特殊的解說、重音和气氛。”（第18頁）

进一步我們还发现更詳尽的、有关指揮方面的几个突出的代表者的各种演奏风格的意見，他們明显地表現了运用最有力的乐器——乐

队——的技巧。

“按照他的活动——完全音調方面的——的本質來說，演奏者用音調表現了音樂：演奏風格的特別重要性就从这里面产生出来的。但演奏技艺有两个‘支派’——一种是把作曲家所写的乐曲加以再創造，另一种是按技术方面的既有规范机械地照譜演奏……。”

“演奏者也有两种主要等級：有一等是以內在的听觉来聆听和了解音乐的，他們在重新表現音乐以前，也即用耳朵来听音乐之前，就在心中把音准調整好；另一等用眼睛研究乐曲，分析它的結構，只有在它出声的时候才听。”

“在指揮艺术方面，这一点具有特殊的意义……”（第92頁）

“在有高度修养的指揮家指揮下的乐队，簡直是能呼吸的：听众能感觉到音乐，仿佛它是一个有机的生命……这种指揮家的节奏从来不会只是节拍上的問題，他們能把重音运用自如；對他們來說，节奏并不是單調齐整地排列在公路两旁的路灯，而是迫切需要的、呼吸所引起的、彻底了解的一种規律，它起着組織力量和分配力量的作用。”

“由于音調抑揚上的有机联系，音乐演奏可以采取任何一种感情色彩。莫特爾曾經說過：任何东西都不可能有事先規定的一套——任何時候的見解都可能略有出入……直到今天这种說法还留下一定的影响，可是逐漸变成一种节拍結構方面的打拍子的制度，用一套定型的姿勢，眼睛盯住了总譜……”

“这一派的指揮家……只是想象自己在把音乐当作創作的乐思来加以再創造……其实他們不过是在重新表現乐譜上所写的东西。他們能把乐队訓練来表現一些沒有內容的、机械的熟練动作。他們在高度專業化的口号的掩蔽下，毫不考虑这一点，不賦予音乐以抑揚的音調，而只是‘节拍机式’地加以表現，这样会加深‘音調的危机’。”（第93—94頁）

这些定义和其他形式的演奏活动可能也有一定程度的关系，尤其和小提琴家有关；他們的演奏风格可以說是接近上述两种范疇——一种感觉到音乐的节奏，一种打出音乐的节拍。

最后，我們提供了一些补充練習，更准确些，毋寧說是練習的一个方案；这些練習都和不同时值在节拍-节奏上的同时配合中最复杂的部分有关。（从第549图起）

在我个人观察了学生学习这类节拍-节奏技巧的結果以后，我可以断言：故意把手指动作分別練習的习题比不同作曲家（道涅斯、爱柏尔哈特、弗萊希等）的各种特殊指法練習更有助于鍛鍊手指的力量。

至于这些練習所追求的目标，那末无疑地在于帮助获得音乐的节奏訓練——那是本書作者所追求的最主要的东西。

附 录 一

(莫斯特拉斯写的小提琴练习和练习曲)

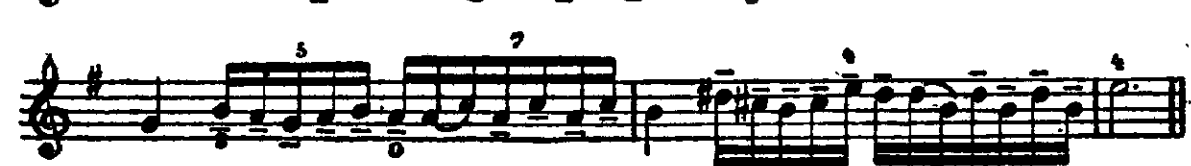
各种音组的结合

535

a Moderato

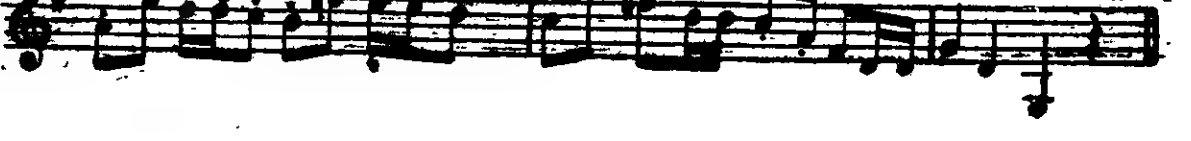
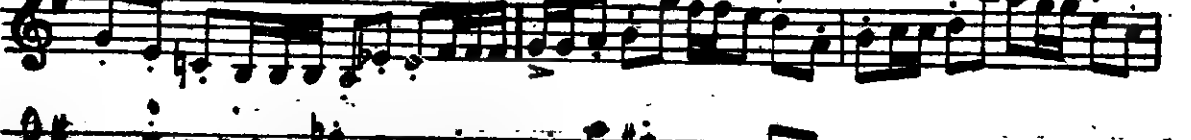
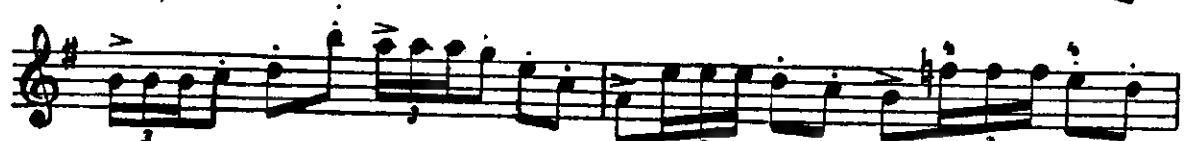


302





变奏



537

Andante

mf cantabile

risoluto

538

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece. It consists of ten staves of music, arranged in two columns of five. The notation is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features various musical symbols, including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as 'v' (piano) and 'f' (forte). The notation is written in a style typical of early 20th-century piano compositions. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The music is written in a style typical of early 20th-century piano compositions. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'v' (piano) and 'f' (forte). The music is written in a style typical of early 20th-century piano compositions.

Moderato $\text{♩} = 80-76$

Musical score for the Moderato section, measures 1-12. The tempo is marked Moderato with a quarter note equal to 80-76 beats. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score consists of four staves. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, the third staff contains measures 9-10, and the fourth staff contains measures 11-12. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with many triplets indicated by a '3' over the notes. There are also some rests and dynamic markings like 'v' (forte) and 'f' (forte).

Vivo $\text{♩} = 80$

Musical score for the Vivo section, measures 1-4. The tempo is marked Vivo with a quarter note equal to 80 beats. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score consists of two staves. The first staff contains measures 1-2, and the second staff contains measures 3-4. The music is more rhythmic than the Moderato section, featuring many eighth and sixteenth notes, with some triplets and dynamic markings like 'v' (forte) and 'f' (forte).

Vivo $\text{♩} = 120$

Musical score for the Vivo section, measures 5-12. The tempo is marked Vivo with a quarter note equal to 120 beats. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score consists of three staves. The first staff contains measures 5-6, the second staff contains measures 7-8, and the third staff contains measures 9-12. The music is very rhythmic, featuring many eighth and sixteenth notes, with some triplets and dynamic markings like 'v' (forte) and 'f' (forte). There are also some rests and a '1114' marking above the second staff.



540

六連音練習



541

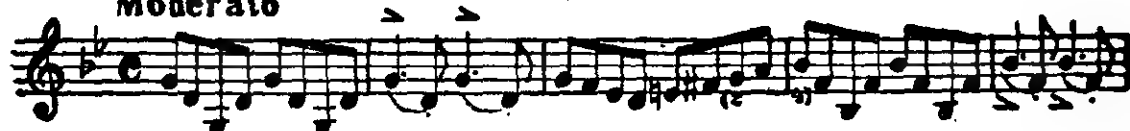
Moderato

六連音練習



542

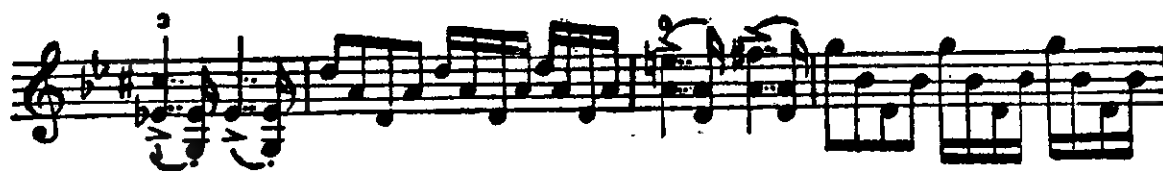
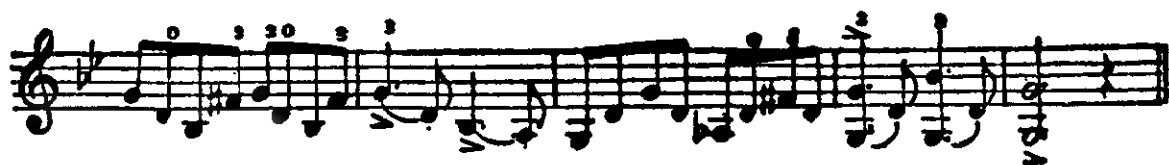
Moderato



energico



310



543



变奏



544



rit.

1

变奏



simile



2



312

第一小提琴
第二小提琴

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 545-548) is for two violins. The first violin part is marked 'arco' and the second violin part is marked 'pizz' and 'mf'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The second system (measures 549-550) continues the piece with various dynamics including 'f' and 'p'. The third system (measures 551-552) shows more complex rhythmic patterns. The fourth system (measures 553-554) includes a section marked 'arco' in the second violin part. The fifth system (measures 555-556) features a dense texture with many beamed notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

mf

poco a poco

diminuendo

546

練習曲

変奏

1

2

3

4

5

6

阿法那斯耶夫：《供培养小提琴上左右手的机械性用的每日练习。》

547

The musical score for exercise 547 consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first system is marked 'a.' and contains two staves of music. The second system is marked '6.)' and contains two staves of music, with the word '下略' (omitted) at the end. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

*在演奏 a.) 例时, 不可以模仿 6.) 例中所引用的音组。

548

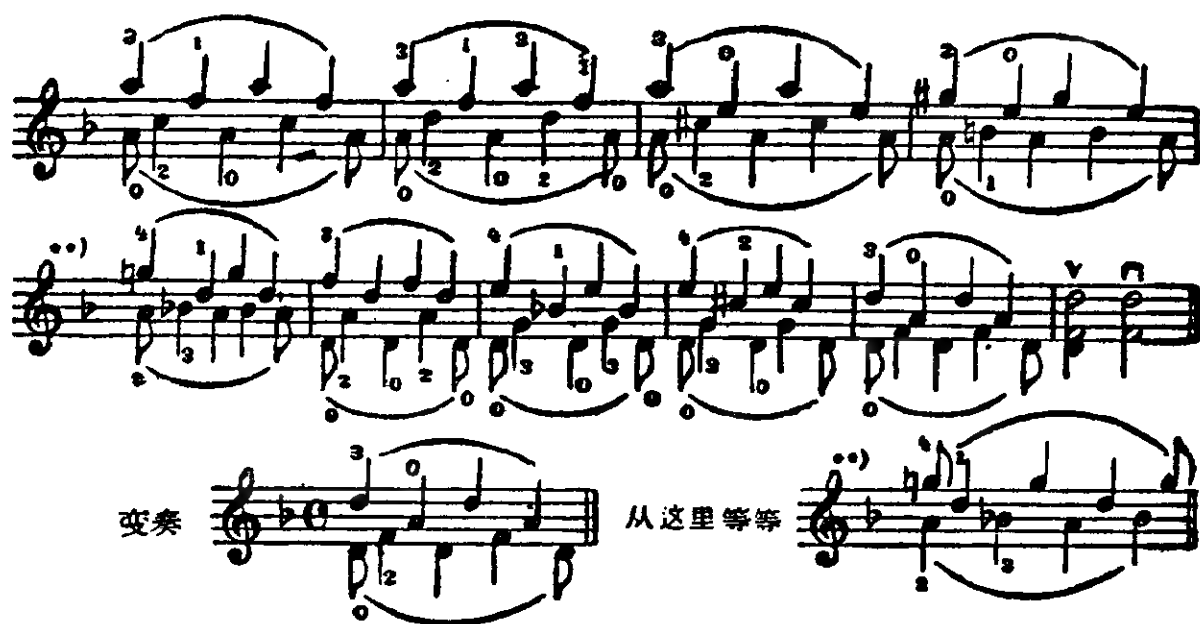
The musical score for exercise 548 consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (Bb, Eb). The first system is marked '变奏' (Variation) and contains two staves of music. The second system contains two staves of music. The music includes various rhythmic patterns, including slurs and dynamic markings. The first staff of the second system is marked with a '1' in a box, and the second staff is marked with a '2' in a box.



549



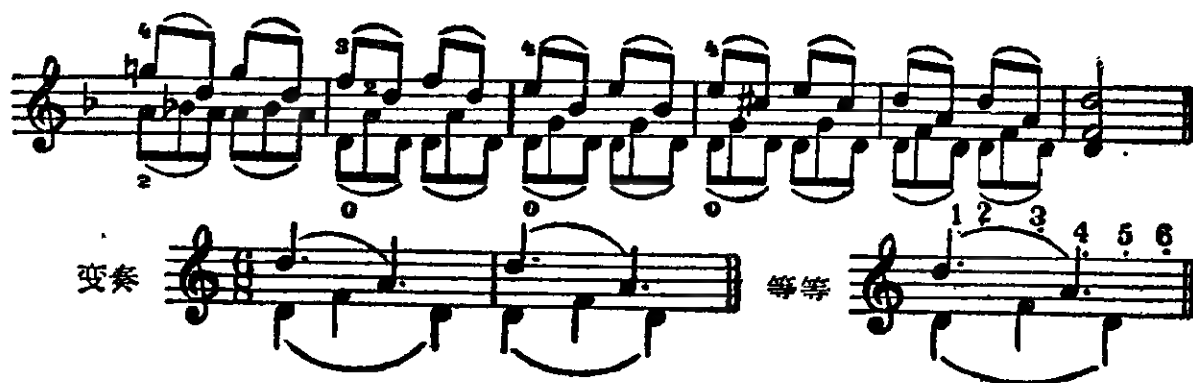
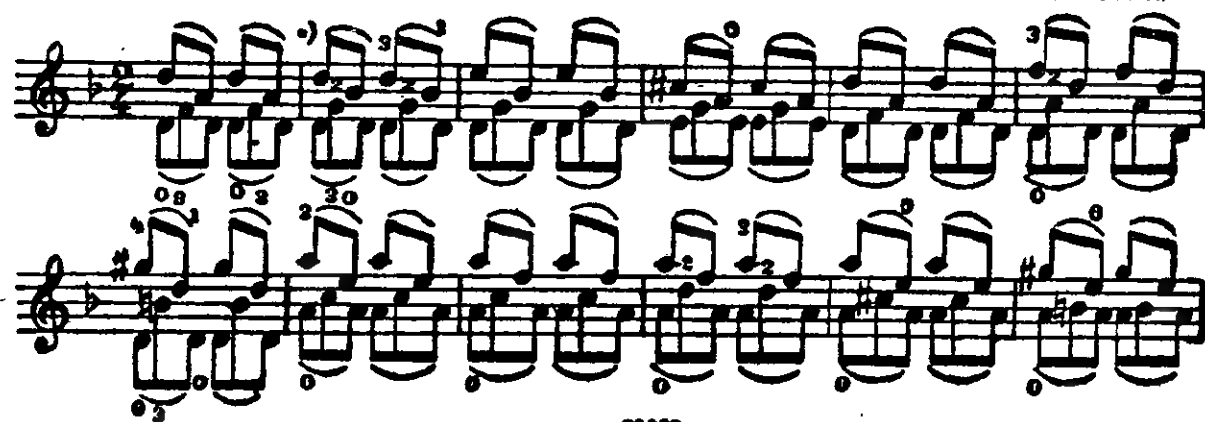
316



*)在演奏加有星号的各小节时,第三指应该同时放在两根弦上(A和E),而第二指应放在D和G上,这样使手指有可能放在相距五度音程的琴弦上。

550

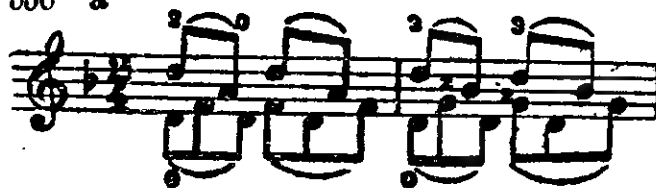
《练习曲》



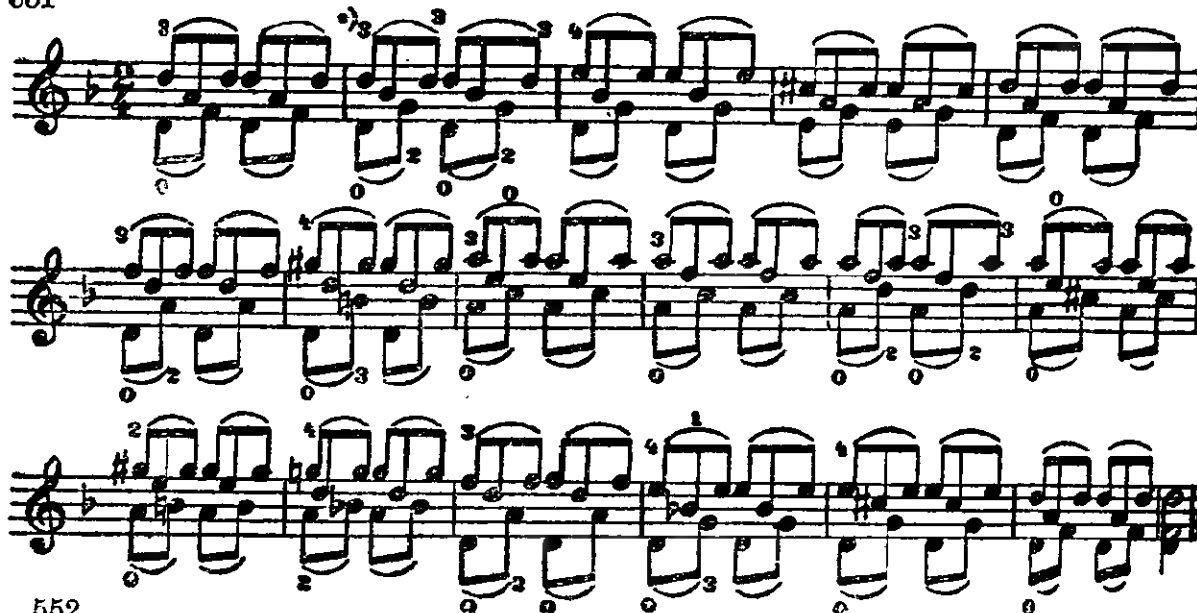
317

550

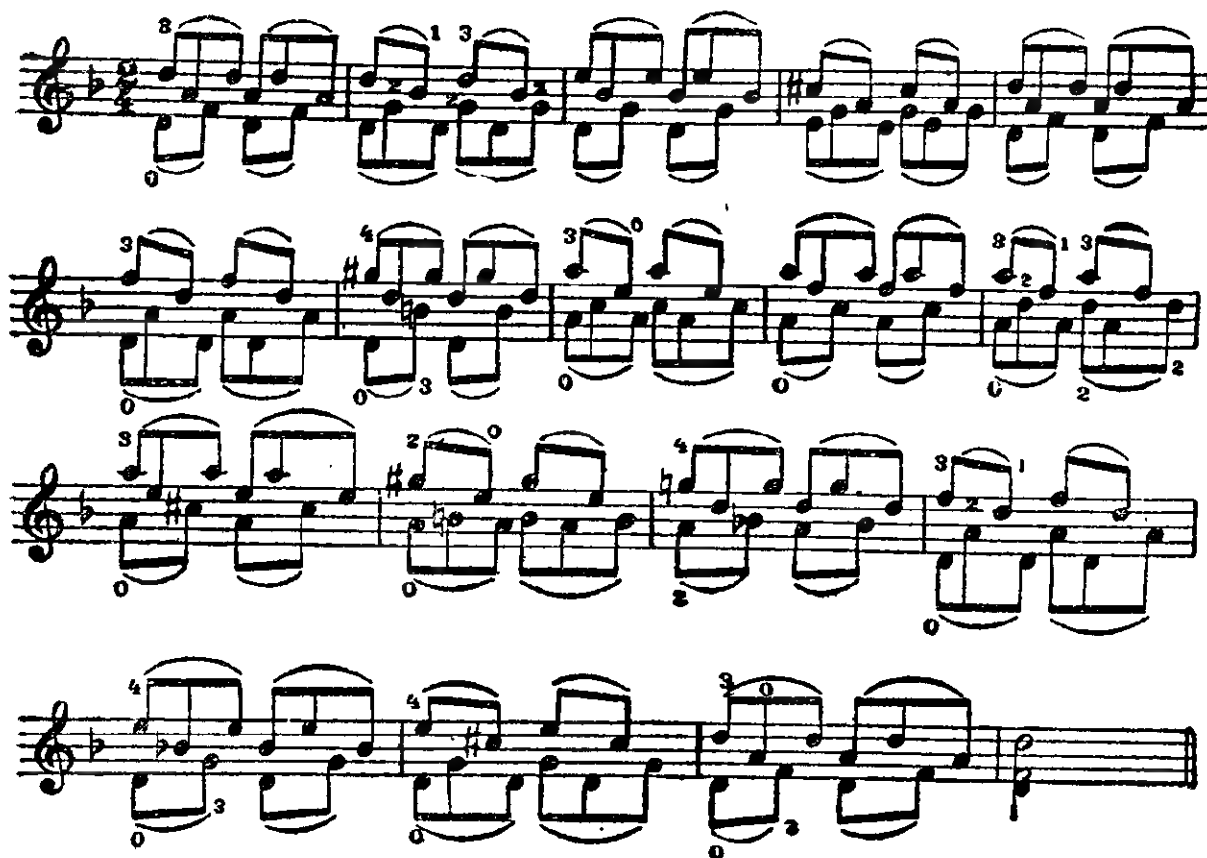
a



551



552



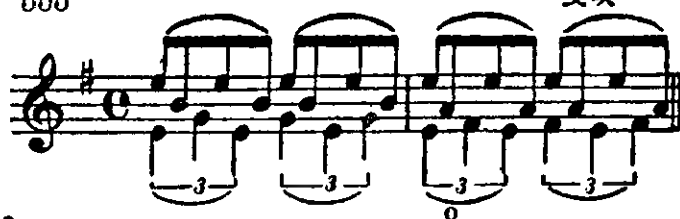
318

The musical score is written for guitar in G major (one sharp). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features various techniques including triplets (indicated by a '3' over a group of notes), slurs (curved lines over groups of notes), and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). The word "smile" is written above the third staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

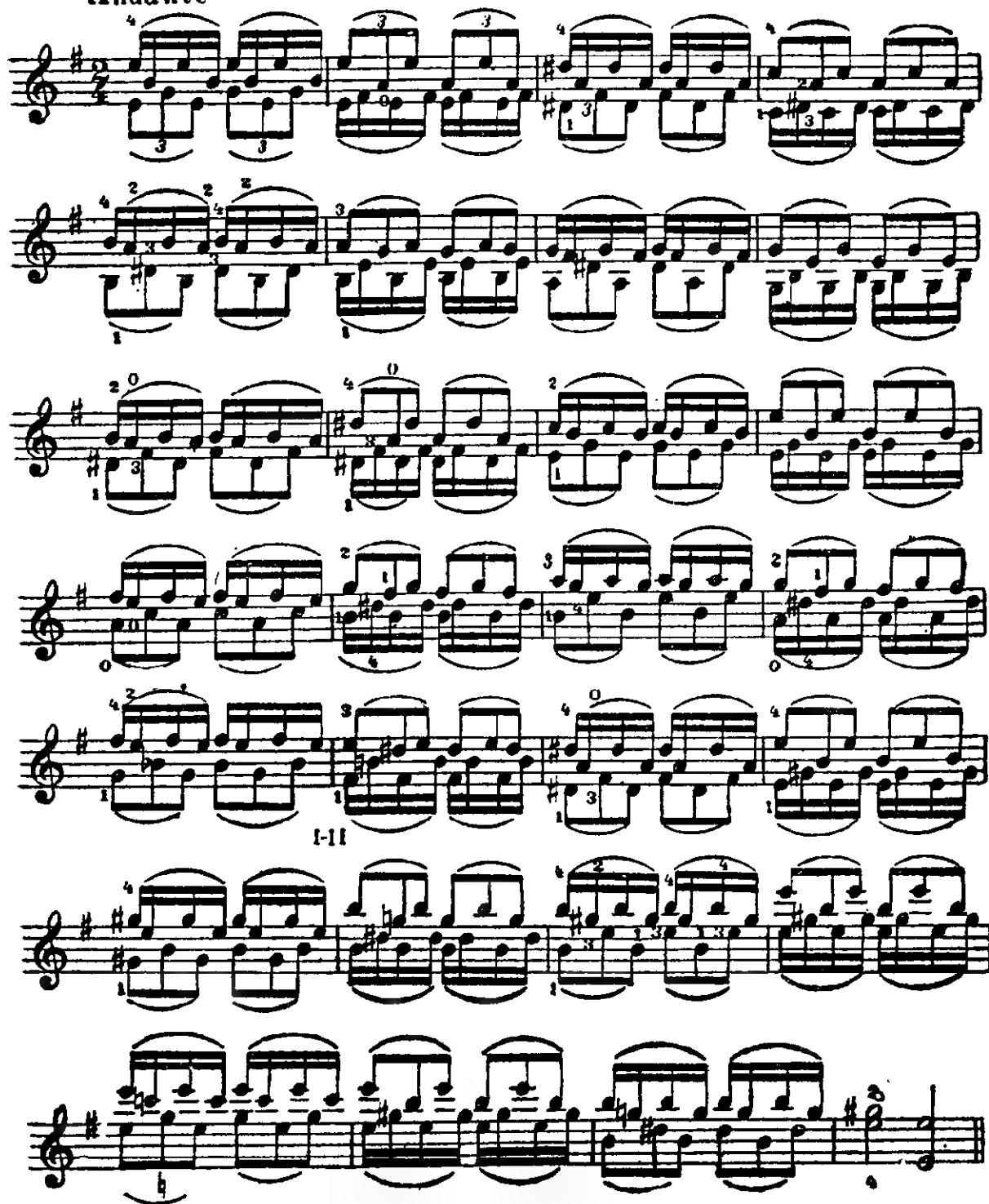
This page contains seven staves of musical notation, likely for guitar, in the key of G major (one sharp). The notation is written in a single system across seven staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-3, and some measures include slurs or accents. The notation is dense and technical, typical of a guitar method book or a complex piece of music.

555

变奏



Andante



变奏

557

This block contains the main body of the musical score, spanning measures 557 to 611. It consists of eight staves of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as triplets (indicated by a '3' over a bracket), slurs, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in a style typical of classical guitar repertoire, with a focus on melodic lines and harmonic accompaniment.

变奏

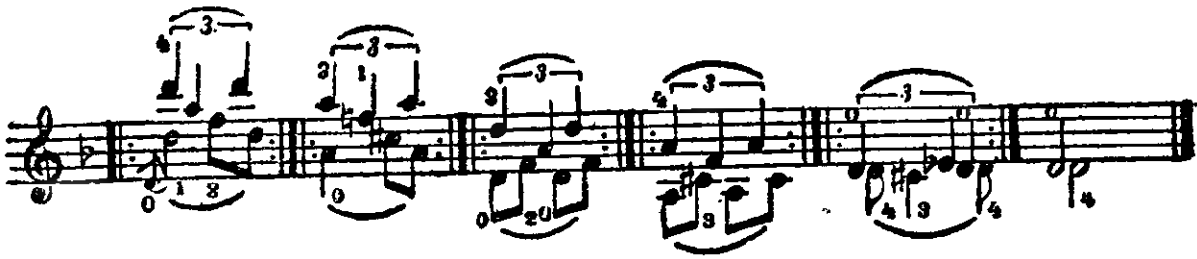
This block shows a variation of the musical theme, consisting of a single staff of music. It features a triplet of eighth notes, indicated by a '3' over a bracket. The notation is in the same key signature as the main score.

This page contains eight staves of musical notation, likely for guitar. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various chords, arpeggios, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. Some staves have a '3' under a group of notes, indicating a triplet. The notation is dense and complex, typical of advanced guitar music.

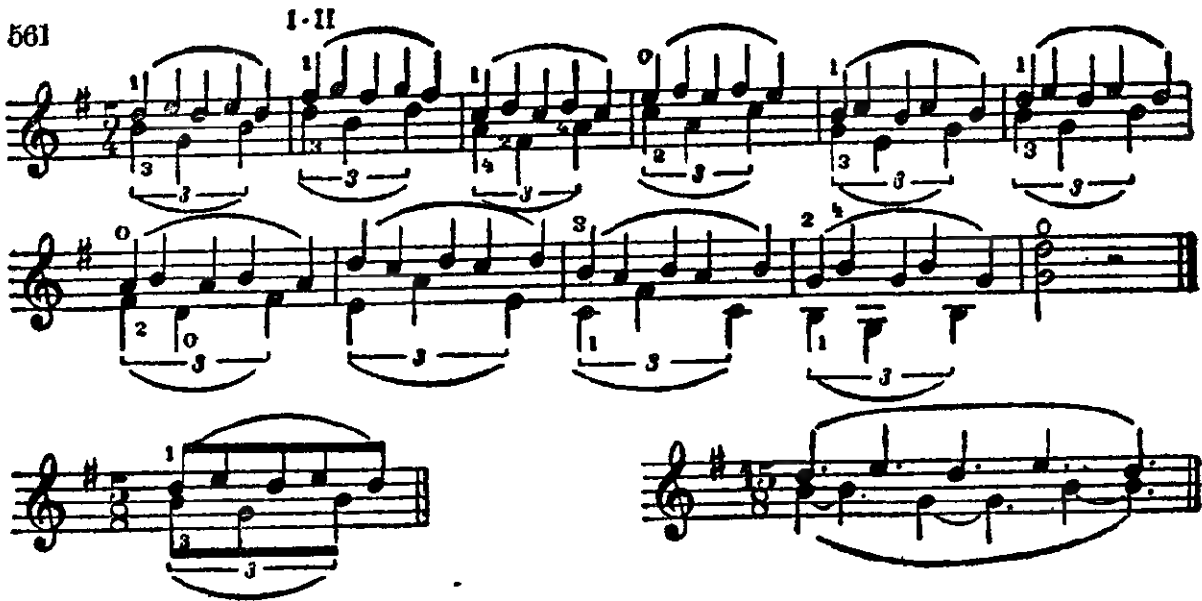
Exercise 559 consists of six staves of music. The first staff contains five measures, each with a slur over a triplet of eighth notes and a finger number (1, 2, 3, 4, or 0) above the notes. The subsequent staves continue this pattern with various fingerings and slurs, including some with double bar lines indicating repeat or continuation points. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature.

560

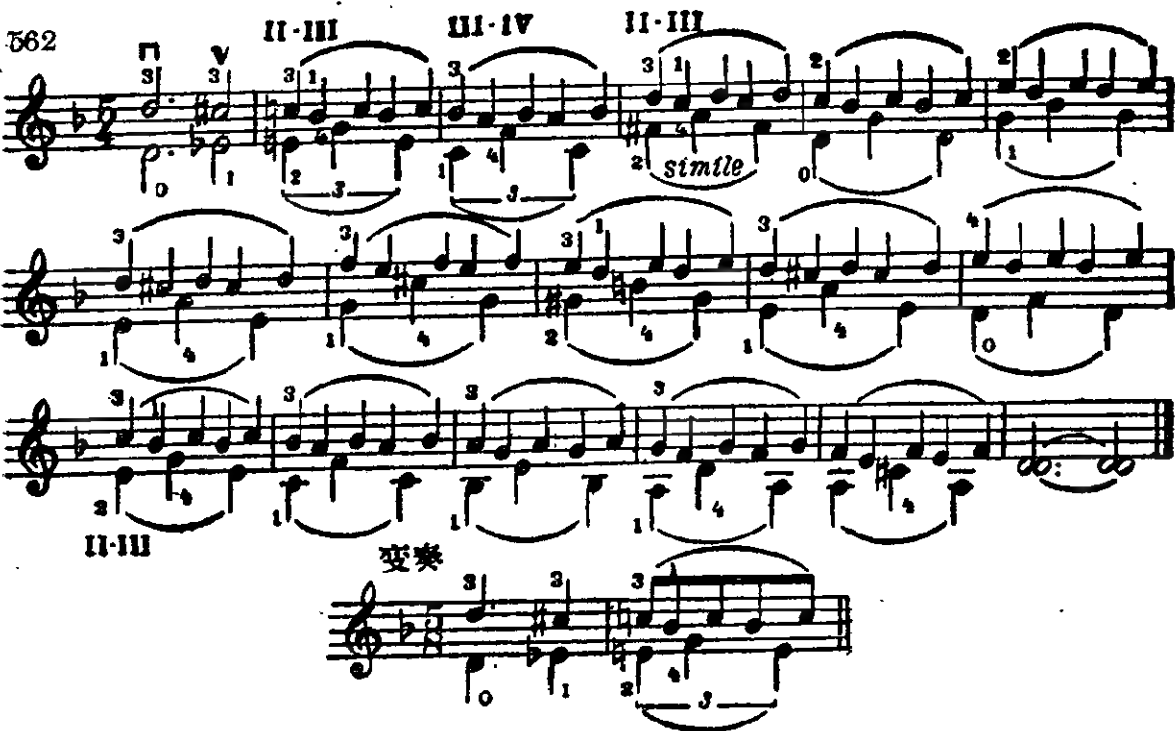
Exercise 560 consists of three staves of music. The first staff contains five measures, each with a slur over a triplet of eighth notes and a finger number (1, 2, 3, 4, or 0) above the notes. The subsequent staves continue this pattern with various fingerings and slurs, including some with double bar lines indicating repeat or continuation points. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature.



561

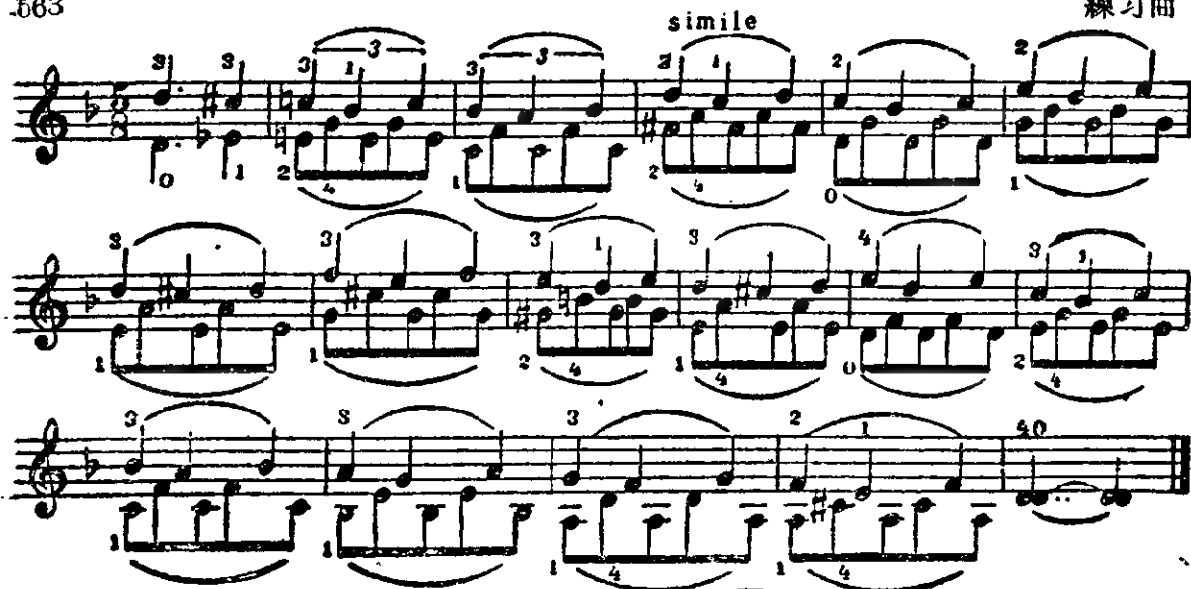


562



563

练习曲



变奏

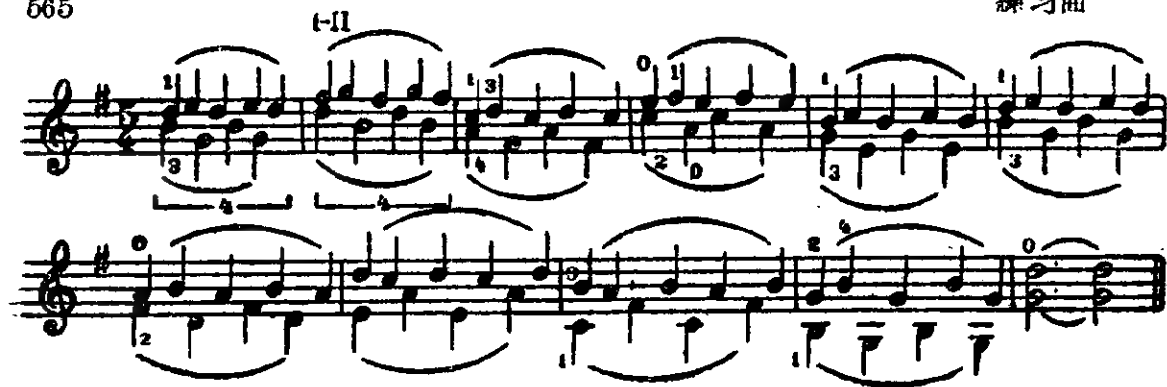


564 变奏



565

练习曲



327

練習曲

This musical score is a guitar exercise consisting of five staves. The notation includes various chords, scales, and fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. The key signature has one flat (B-flat). The exercise involves a series of ascending and descending patterns across the fretboard, with specific fingerings assigned to each note to facilitate smooth transitions.

練習曲

566

This musical score is a guitar exercise consisting of three staves. The notation includes various chords, scales, and fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. The key signature has one flat (B-flat). The exercise features a mix of arpeggiated chords and scale-like passages, with specific fingerings assigned to each note to facilitate smooth transitions.

567

567

6

9

2

1

1-11

附 录 二

人名及音乐术语中文外文对照表

二 画

二拍子(半拍子)	alla breve
七连音	септоль
八度	октава
力度	динамика
力度重音	динамическая акцент

三 画

三连音	триоль
上弓	смычок вверх
下弓	смычок вниз
大卫	Давид
弓法	штрих
小步舞曲	менует
小诙谐曲	скерцетто

四 画

五连音	квинтоль
六连音	секстоль
支持重音	опорный акцент
不正規(的)重音	ложный акцент
不对称	асимметрия

戈尔德马克	Гольдмарк
巴赫	Бах
巴托克	Барток
比捷	Бизе
比晓夫	Бишоф
切分音	синкопа
切普洛夫	Теплов
双音	двойная нота
双簧管	гобой
分弓(奏法)	деташе
分句法	фразировка
分别弓法(即分弓)	отдельный штрих
	/ = деташе /
分解八度	ломая октава

五 画

句逗	цезура
古诺	Гуно
击按	пальцевой акцент
且特林	Цейтлин
瓦格纳	Вагнер
布麦斯特	Бурместер
加维涅	Гавиньс

加沃特舞曲	гавот
主音	тоника
主部	основная часть
主导节奏	руководящий ритм
主题节奏	тематический ритм
主动的节奏	инициативный ритм
卡农	канон
卡伐蒂那	каватина
卡巴列夫斯基	Кабалевский
弗莱希	Флеш
弗兰克	Франк
弗兰居尔	Франкер
史波尔	Шпор
史迁普金	Щепкин
史那貝尔	Шнабел
史拉迪克	Шрадик
史坦豪森	Штейнхаузен
史坦尼斯拉夫斯基	Станиславский
圣-松	Сен-Санс
汉多什金	Хандошкин
节线	тактовая черта
节奏学	ритмика
节奏型	метрическая фигурация
节拍机	метроном
节拍-节奏	метро-ритм
节奏的主动性	ритмическая инициатива

六 画

协奏曲	концерт
行板	andante
过門	пассаж
伊扎依	Изаи
次强(弱)拍	относительно сильное

	/слабое/ время
托尔松	Торсон
后倚音	нахшлаг
再现部	реприза
吉格舞曲	жига
米亞斯科夫斯基	Мясковский
西保尔	Сибор
西貝柳斯	Сибелус
西西里舞曲	сицилиана
全奏	tutti
全音阶	дваторовная гамма
全体休止	генеральные паузы
动力	моторика
动机	мотив
动力支持	моторная опора
动力的表现	моторные проявления
华采乐段	каденция
动作	движение
导指	опорные пальцы

七 画

快板	allegro
把位	позиция
尾声	кода
貝多芬	Бетховен
亨德尔	Гендель
利戈頓舞曲	ригодон
希丹格萊勃	Штейнгребер
坎佐那	канцона
沙里亞平	Шалляпин
抑揚格	ямб
还原重音	поправочный акцент
別列左夫斯基	Березовский
別里雅耶夫	Беляев
時間距离(即時間)	временное расстояние

上的間隔)	/временное
	пространство/
時間上的間隔	временное
	пространство
克萊斯勒	Крейслер
克罗采	Крейцер
克蘭普勒	Клемперер
李沃夫	Львов
李斯特	Лист
李亞多夫	Лядов
李亞浦諾夫	Ляпунов
李姆斯基-柯薩科夫	Римский-Корсаков
进行	движение
进行的擴大	увеличение движения

八 画

空弦	открытая струна
居伊	Кюп
苏克	Сук
定音鼓	литавры
舍夫契克	Шевчик
門德尔松	Мендельсон
波洛耐茲舞曲	полонез
变奏曲	вариации
变奏段	дубль
亞里斯多德	Аристотель
亞历山大罗夫	Александров
罗德	Род
罗維里	Ровелли
長笛	флейта
長度重音	агогический акцент
附点音符	нота с точкой
附和的节奏	подчиненный ритм
帕加尼尼	Паганини
帕薩卡里亞舞曲	пассакалья

阿連斯基	Аренский
阿法那斯耶夫	Афанасьев
阿薩菲耶夫	Асафьев
阿斯彼倫德	Аспелунд
阿列曼德舞曲	аллеманда
拉洛	Лало
拉科夫	Раков
拉威尔	Равель
拉烏希曼	Лаушман
拉赫瑪尼諾夫	Рахманинов
泛音	флежолет
抛弓	спиккато
咏叹調	ария
极緩	grave

九 画

持續音	органный пункт
宣敘調	речитатив
奏鳴曲	соната
前倚音	форшлаг
柏拉图	Платон
恰空舞曲	чакона
莫特涅尔	Метнер
施瑪諾夫斯基	Шмаповский
重音	акцент
重音配置	акцентировка
柯列里	Корелли
柯紐斯	Конюс
約希姆	Иоаким
約縮法	сокращение
哈恰土良	Хачатурян
哈巴涅拉舞曲	хаванез
复音組	сложная группа
复式节拍	сложный метр
勃罗吉	Брож

勃拉姆斯	Брамс
勃魯孟費爾德	Блуменфельд
音区	регистр
音組	группировка
音調, 音准	интонация
音型	фигурация
音值	длительность звука
音阶式的	гаммообразный
音的結構	звуковой план
胡拜	Губай
威柏	Вебер
指法	аппликатура
律动	пульсация, движение
段落	схема

一 ○ 画

起声	атака
倚音	ф ршлаг
疾板	престо
高潮	кульминация
特強	sforzando
展开部	разработка
連茲	Ленц
連線	лига
連特庚	Рентген
連弓奏法(連奏, 連弓)	legato
恩斯特	Эрст
席格蒂	Сигети качество
朗誦性質	Декламационное
烏斯別斯基	Успенский
庫蘭特舞曲	куранта
海爾梅斯貝蓋爾	Хельмерсбергер
格利格	Григ
格拉祖諾夫	Глазунов
馬采洛	Марчелло

馬爾席克	Марсиа
弱拍	слабое время
弱起小节	затакт
愛格維爾	Эгвиль
愛柏爾哈特	Эберхардт
柴科夫斯基	Чайковский

— — 画

強拍	сильное время
組曲	партита
斷弓	стаккато
旋律綫	мелодическая линия
隨想曲	каприс
推动的支持	двигательная опора
控制的因素	сдерживающее начало
屬和弦的七度音	доминантовая септима
副部	побочная партия
副主題	побочная тема
莫扎特	Моцарт
莫特爾	Мотль
莫斯特拉斯	Мострас

— 二 画

間句	интермедия
視唱	сольфеджирование
插句	эпизод
創意曲	инвенция
結尾部分	заклучение
琶音形式	арпеджированный
普拉科菲耶夫	Прокофьев
斯片迪阿羅夫	Спендиаров
舒伯特	Шуберт
舒姆斯基	Шумский
揚抑格	хорей

揚抑抑格	дактиль
揚波爾斯基	Ямпольский
單音	одинарная нота
單簧管	кларнет
單式节拍	простой метр
換弓	перемещение смычка
換氣	перемена дыхания
換弦	переход через струны
換把位	переход в позиции
道涅斯	Даунис

— 三 画

搏動	пульс
滑奏	глитсандо [смычка]
跨弦	перебрасывание
裝飾音	мелизматическое
奧爾	Ауэр
頓弓(奏法)	мартле украшение
頓特	Донт
微頓	люфтпауза
(強弱)微差	нюанс
塔蒂尼	Тартини
塔涅耶夫	Танеев
跳弓	сотийе
跳把位	скачка в позиции

— 四 画

慢板	adagio
廣板	largo
撥弓	рикошет
蒲雅尼	Пуньяни моторика
演奏動力	исполнительская
漸快	accelerando
漸弱	diminuendo
漸慢	ritardando

瑪年	Манел
瑪留琴	Малютин
瑪特松	Маттесон
瑪祖爾卡舞曲	Мазурка
維雨坦	Вьетан
維塔里	Витали
維奧蒂	Виотти
維瓦爾迪	Вивальди
維尼阿夫斯基	Венявский
維爾海爾米	Вильгельми

— 五 画

震音	тремоло
模進	секвенция
撥弦奏法(撥奏)	pizzicato
練習	упражнение
練習曲	этюд

— 六 画

錯誤重音	ошибочный акцент
諧謔曲	скерцо
諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲	скерцо-тарантелла

— 七 至 二 二 画

蕭松	Шоссон
戴格維爾	Д'Эгвиль
轉調	модуляция
韻律學	метрика
薩馬林	Самарин
薩拉薩特	Сарасате
薩多夫斯基	Садовский
薩拉班德舞曲	Сарабанда
顫音	трель
顫指	вибрато

附 录 三

人名及音乐术语外文中文对照表

А

агогический акцент 長度重音
 adagio 慢板
 accelerando 漸快
 акцент 重音
 акцентировка 重音配置
 Александров 亞歷山大羅夫
 alla breve 二拍子, 半拍子
 allegro 快板
 аллеманда 阿列曼德舞曲
 andante 行板
 аппликатура 指法
 Арениский 阿連斯基
 Аристотель 亞里斯多德
 арня 咏嘆調
 арпеджированный 琶音形式
 Асафьев 阿薩菲耶夫
 асимметрия 不对称
 Аспелунд 阿斯彼倫德
 атака 起聲
 Ауэр 奧爾
 Афанасьев 阿法那斯耶夫

Б

Барток 巴托克
 Бах 巴赫
 Беляев 別里雅耶夫
 Березовский 別列左夫斯基
 Бетховен 貝多芬
 Биве 比捷
 Бишоф 比曉夫
 Blumenfeld 勃魯孟費爾德
 Брамс 勃拉姆斯
 Брож 勃羅吉
 Бурместер 布麥斯特

В

Вагнер 瓦格納
 вариация 變奏(曲)
 Вебер 威柏
 Венявский 維尼阿夫斯基
 вибрато 顫指
 Вивальди 維瓦爾迪
 Вильгельми 維爾海爾米
 Виотти 維奧蒂

Витали 維塔里

временное пространство 時間上的間隔

(与“時間距離”同义)

временное расстояние 時間距離

Вьетан 維雨坦

Г

Гавинье 加維涅

гавот 加沃特舞曲

гаммообразный 音阶式的

Гендель 亨德尔

генеральные паузы 全体休止

Глазунов 格拉祖諾夫

глиссандо 滑奏

гобой 双簧管

Гольдмарк 戈尔德馬克

grave 极緩

Григ 格利格

группировка 音組

Губай 胡拜

Гуно 古諾

Д

Давид 大卫

дактиль 揚抑抑格

Даунис 道涅斯

двигательная опора 推动的支持

движение 律动, 进行, 动作

двойная нота 双音

декламационное качество 朗誦性質

деташе 分弓(奏法)

диатоническая гамма 全音阶

diminuendo 漸弱

динамика 力度

динамический акцент 力度重音

длительность звука 音值

доминантовая септима 屬和弦的七度音

Донт 頓特

дубль 变奏段

Д'Эгвиль 戴格維爾

Ж

жига 吉格舞曲

З

заклучение 結尾部分

затакт 弱起小节

звуковой план 音的結構

И

Изан 伊扎依

инвенция 創意曲

инициативный ритм 主动的节奏

интермедия 間句

интонация 音調, 音准

Иоахим 約希姆

испольнительская моторика 演奏動力

К

Кабалевский 卡巴列夫斯基

каватина 卡伐蒂那

каденция 华采乐段

канон 卡農

канцона 坎佐那

каприс 随想曲

квинтоль 五連音

кларнет 單簧管

Клемперер 克蘭普勒

кода 尾声

концерт 协奏曲

Конюс 柯紐斯
Корелли 柯列里
Крейслер 克萊斯勒
Крейцер 克罗采
кульминация 高潮
куранта 庫蘭特舞曲
Кюи 居伊

Л

Лало 拉洛
largo 廣板
Лаушман 拉烏希曼
легато 連弓(奏法), 連奏
Ленц 連茲
лига 連線
Лист 李斯特
литавры 定音鼓
ложный акцент 不正規(的)重音
ломаная октава 分解八度
Львов 李沃夫
люфтпауза 微頓
Лядов 李亞多夫
Ляпунов 李亞浦諾夫

М

мазурка 瑪祖爾卡舞曲
Малютин 瑪留琴
Манен 瑪年
Марсиа 馬爾席克
мартле 頓弓(奏法)
Марчелло 馬采洛
Маттесон 瑪特松
мелизматическое украшение 裝飾音
мелодическая линия 旋律綫
Мендельсон 門德爾松

менуэт 小步舞曲
Метнер 美特涅爾
метрика 韻律學
метрическая фигурация 節奏型
метроном 节拍机
метро-ритм 节拍-節奏
модуляция 轉調
Мострас 莫斯特拉斯
мотив 动机
Мотль 莫特爾
моторика 動力
моторная опора 動力支持
моторные проявления 動力的表現
Моцарт 莫扎特
Мясковский 米亞斯科夫斯基

Н

нахлыст 后倚音
нота с точкой 附点音符
нюанс (強弱)微差

О

одинарная нота 單音
октава 八度
опорные пальцы 導指
опорный акцент 支持重音
органный пункт 持續音
основная часть 主部
отдельный штрих / = деташи / 分別弓法
открытая струна 空弦
относительно сильное / слабое / время
次強(弱)拍
ошибочный акцент 錯誤重音

П

Паганини 帕加尼尼
 пальцевой акцент 击按
 партия 組曲
 пассаж 过門
 пассакалья 帕薩卡里亞舞曲
 перебрасывание смычка 跨弦
 перемена дыхания 换气
 перемещение смычка 換弓
 переход в позиции 換把位
 переход через струны 換弦
 pizzicato 撥弦奏法, 撥奏
 Платон 柏拉圖
 побочная партия 副部
 побочная тема 副主題
 подчиненный ритм 附和的節奏
 позиция 把位
 полонез 波洛耐茲舞曲
 популярный акцент 还原重音
 престо 疾板
 Прокофьев 普拉科菲耶夫
 простой метр 單式节拍
 пульс 搏动
 пульсация 律动
 Пуньяни 蒲雅尼

Р

Равель 拉威尔
 разработка 展开部
 Раков 拉科夫
 Рахманинов 拉赫瑪尼諾夫
 регистр 音区
 Рентген 連特庚
 реприза 再現部
 речитатив 宣敘調
 ригодон 利戈頓舞曲

рикшет 慣弓
 Римский-Корсаков 李姆斯基-柯薩科夫
 ritardando 漸慢
 ритмика 節奏學
 ритмическая инициатива 節奏的主动性
 Ровелли 羅維里
 Род 罗德
 руководящий ритм 主导節奏

С

Садовский 薩多夫斯基
 Самарин 薩馬林
 сарабанда 薩拉班德舞曲
 Сарасате 薩拉薩特
 сдерживающее начало 控制的因素
 секвенция 模進
 секстоль 六連音
 Сен-Санс 圣-松
 септоль 七連音
 Сибелнус 西貝柳斯
 Сибор 西保尔
 Сигети 席格蒂
 сильное время 強拍
 синкопа 切分音, 切分法
 сицилиана 西西里舞曲
 скачка в позиции 跳把位
 скерцетто 小諧謔曲
 скерцо 諧謔曲
 скерцо-тарантелла 諧謔曲-塔蘭泰拉
 слабое время 弱拍 [舞曲
 сложная группа 复音組
 сложный метр 复式节拍
 смычок вверх 上弓
 смычок вниз 下弓
 сокращение 約縮法

соольфеджирование 視唱

соната 奏鳴曲

сотиве 跳弓

Спендиаров 斯片迪阿罗夫

спиккато 抛弓

стаккато 断弓

Станиславский 史坦尼斯拉夫斯基

Сук 苏克

sforzando 特強

схема 段落

Т

тактовая черта 节綫

Танеев 塔涅耶夫

Тартини 塔蒂尼

тематический ритм 主題节奏

Теплов 切普洛夫

товник 主音

Торсон 托尔松

трель 顫音

тремоло 震音

триоль 三連音

Tutti 全奏

У

увеличение движения 进行的擴大

Успенский 烏斯別斯基

Ф

фигурация 音型

флажолет 泛音

флейта 長笛

Флеш 弗萊希

форшлаг (前)倚音

фразировка 分句法

Франк 弗蘭克

Франкер 弗蘭居尔

Х

хаванез 哈巴涅拉舞曲

Хандошкин 汉多什金

Хачатурян 哈恰土良

Хелльмерсбергер 海尔梅斯貝盖尔

хорей 揚抑格

Ц

цезура 句逗

Цейтлин 且特林

Ч

Чайковский 柴科夫斯基

чакона 恰空舞曲

Ш

Шаляпин 沙里亞平

Шевчик 舍夫契克

Шимановский 施瑪諾夫斯基

Шнабел 史那貝尔

Шоссон 蕭松

Шпор 史波尔

Шрадик 史拉迪克

Штейнхаузен 史坦豪森

Штейнгребер 希丹格萊勃

штрих 弓法

Шуберт 舒伯特

Шумский 舒姆斯基

Щ

Щепкин 史迁普金

Э

Эберхардт 爱柏尔哈特

Эгивиль 爱格维尔

эпизод 插曲

Эрнст 恩斯特

ЭТЮД 练习曲

Я

Ямб 抑扬格

Ямпольский 扬波尔斯基